Samantha García-Calvo y Moreno

Vrije Universiteit Brussel

Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte

Studiegebied:

Taal- en Letterkunde

Étude du procédé de la mise en abyme dans *Le Voleur* de Georges Darien

Promotor:

Prof. Daniel Acke

Dr. Arthur Chimkovitch

Proeve ingediend voor het behalen van de graad van Master in de Taal- en Letterkunde

(Frans-Spaans)

Academiejaar 2010-2011

Résumé

Ce mémoire a pour ambition d'étudier la pratique et les effets du procédé narratif de la mise en abyme dans le roman *Le Voleur* de Georges Darien.
Nous trouvons une première description de cette technique narrative dans un passage du *Journal (1889-1939)* d' André Gide:

> « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre [...] »[1]

En se basant sur la célèbre définition gidienne, ainsi que sur l'analyse de deux œuvres du même auteur (*Paludes,1895 et Les Faux-Monnayeurs,1925*), Dällenbach propose la définition fondamentale suivante, sur laquelle nous nous sommes basés pour l'analyse du *Voleur*:

> « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »[2]

Aussi, le narratologue distingue trois types de mises en abyme élémentaires d'après l'objet de la réflexion: la réflexion de l'énoncé, la réflexion de l'énonciation et la réflexion du code. Nous retrouvons chacune de ces mises en abyme dans l'œuvre de Darien.
La première « condense ou cite la matière d'un récit »[3], c'est-à-dire l'histoire, la diégèse. Ce type de mise en abyme se traduit de trois façons dans *Le Voleur*:

1. En premier lieu, la préface met en scène le personnage-auteur, Georges Darien, trouvant les mémoires du voleur Randal dont certains traits correspondent à sa propre histoire. Le héros du manuscrit trouvé contient de nombreux points de convergences avec le personnage de la préface.
2. Ensuite, le hors-texte, c'est-à-dire le titre et l'épigraphe, reflète le thème principal de l'œuvre: l'égalité de tous les voleurs, voleurs légaux inclus.

1 GIDE, André, *Journal 1889-1939,* Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1948, p. 41.
2 DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Du Seuil, Paris, 1977, p. 52.
3 *Ibid*., p. 76.

3. En dernier lieu, la mise en abyme fictionnelle se manifeste à travers l'intertextualité artistique et littéraire du récit: le contenu des œuvres emboîtées (plus précisément les tableaux, livres, etc...) reflète une partie ou l'entièreté de l'histoire de l'œuvre emboîtante (*Le Voleur*).

Le second type de mise en abyme, la réflexion de l'énonciation, reflète le producteur, le récepteur et le contexte de production de l'œuvre.
La présence du producteur dans *Le Voleur* est indiscutable. Elle se manifeste de deux façons:

1. Avant tout, nous repérons l'auteur biographique du roman à travers le personnage-auteur « Georges Darien »[4]
2. Ensuite, nous reconnaissons en Randal certains traits du « vrai » Georges Darien: ils écrivent tous les deux des articles, ont les mêmes idées politiques, etc.

Si l'auteur semble avoir ses « doubles » dans le récit, cette réalité vaut aussi pour le lecteur. En effet, les deux protagonistes principaux (Randal et « Darien ») se retrouvent à plusieurs reprises dans la position de liseur.
Quant au contexte de l'énonciation, il se révèle lorsque, par exemple, les personnages commentent les phases de l'écriture ou de la publication des œuvres.
La dernière forme de mise en abyme élémentaire, à savoir la réflexion du code, peut être textuelle ou métatextuelle.
La mise en abyme textuelle réfléchit la structure du texte. Ainsi, dans l'œuvre que nous étudions, elle met en lumière la structure infinie du récit.
La mise en abyme métatextuelle reflète, quant à elle, le mode d'emploi du livre. En effet, en abandonnant son roman, Randal nous invite à faire de même avec *Le Voleur*.
Toutes ces mises en abyme, parce qu'elles rompent l'illusion fictionnelle, ont en commun un effet troublant sur le lecteur. La force du trouble dépend du degré de similitude entre l'œuvre emboîtée et l'œuvre emboîtante, entre l'auteur biographique et son double fictif. Or, si les similitudes entre les deux œuvres et individus sont manifestes, on ne peut nier les divergences de poids qui subsistent à côté. Cette alternance entre similitudes et ressemblances est stratégique: elle vise à faire douter le lecteur. Aussi, est-il préférable de parler de « doute » quant à l'effet des mises en abyme du *Voleur*.
Les visées de cet effet de doute est d'offrir une pluralisation du sens de l'œuvre et de bousculer les

[4] Nous utilisons les guillemets pour désigner le personnage-auteur fictif de la préface et éviter ainsi la confusion avec l'auteur biographique de l'œuvre.

attentes du lecteur.

La pluralisation du sens consiste à faire douter le lecteur de la signification du récit et à réveiller son esprit critique. *Le Voleur* veut faire de son lecteur un individu indépendant.

Le deuxième but de la mise en abyme est de remettre en cause les lois généralement admises, les idées préconçues sur la lecture romanesque. Par le biais de mises en abymes à l'infini, suggérant la continuité du récit, *Le Voleur* met à bas les attentes du lecteur, c'est-à-dire son besoin de savoir « comment ça fini ».

ABSTRACT

Autor: Samantha García-Calvo y Moreno
Title: Practice and effects of "Mise en abyme" in the novel *Le Voleur* of Georges Darien
University: Vrije Universiteit Brussel
Promotor: Arthur Chimkovitch
Year: 2010-2011
Subject: This paper aims to study the practice and effects of « Mise en abyme » in the novel *Le Voleur* of Georges Darien. The first part of this study gives the methodologic tools that structure our analyse. The second chapter analyse the book of Darien presenting a few examples of the three basic reflexions revealed in the preceding part: the reflexion of the enunciation, the reflexion of the utterance and the reflection of the code. Last, we explain why these reflections result in trouble and doubt.

Mots-clés néerlandais/ Nederlandse sleutelwoorden

Afspiegeling,

Darien (Georges), Dällenbach (Lucien),

Bal (Mieke),

Gide (André),

Hamlet, herhaling,

Kaderverhaal,

Mirror writing, Mise en abyme,

Nouveau Roman,

Oneindigheid,

Ricardou (Jean),

Spiegel,

Verdubbeling,

Mots-clés anglais / English Keywords

Dällenbach (Lucien), Deconstructionist criticism,

Bal (Mieke),

Code,

Darien (Georges),

Enunciation,

Gide (André),

Hamlet,

Infinite,

Specular narrative, Self-representation,

Mirror writing , Mise en abyme

Nouveau Roman,

Reflection, Repetition, Ricardou (Jean), Recurrence,

Utterance,

Table des matières

Remerciements.....10
Introduction.....11
Chapitre 1: La mise en abyme: définition et typologie.....13

1.1.Définition du concept de « mise en abyme ».....13
1.1.1. Genèse du procédé 13
1.1.1.1. Étymologie et graphie du mot « abyme ».....13
1.1.1.2. L'expression « mise en abyme » et la critique littéraire.....14
1.1.1.3. Définition de Gide 14
1.1.1.4. Les domaines de la mise en abyme 15

1.1.2. Acception de Dällenbach 16
1.1.2.1. La réflexivité comme définition minimale.....17
1.1.2.2. L'objet de la réflexion.....17
1.1.2.3. L'ampleur de la réflexion.....17
1.1.2.4. La notion de réduplication.....18

1.2. Typologie des énoncés réflexifs.....19
1.2.1. Réflexion de l'énoncé (ou fictionnelle).....19
1.2.1.1. Les types de mises en abyme énonciatives.....19
1.2.1.1.1. Réduplication simple.....20
1.2.1.1.2. Réduplication aporistique ou spécieuse.....20
1.2.1.1.3. Réduplication à l'infini.....20
1.2.1.2. Les trois positions temporelles.....21
1.2.1.2.1. Mise en abyme prospective.....21
1.2.1.2.2. Mise en abyme retrospective.....22
1.2.1.2.3. Mise en abyme rétro-prospective.....22

1.2.2. Réflexion de l'énonciation (contexte, auteur, lecteur).....24
1.2.3. Mise en abyme du code.....24

1.4. Tendance cumulative des mises en abyme.....26
1.5. La définition informelle de la mise en abyme (Hallyn).....26

Chapitre 2: La réflexion chez Georges Darien.....27

2.1. Réflexion de l'énoncé.....27
2.1.1. Le jeu de la préface: Le manuscrit trouvé.....27
2.1.2. Le hors-texte.....31
2.1.3. L'intertextualité littéraire et artistique.....32
2.1.3.1. L'intertextualté littéraire.....32
2.1.3.1.1. Les citations.....33
2.1.3.1.2. Les allusions 34
Les œuvres scientifiques.....34
Les références littéraires.....35
La mise en abyme horizontale.....36
2.1.3.2. Les représentations visuelles.....36

2.2. Mise en abyme de l'énonciation.....39
2.2.1. La mise en abyme du producteur et du récepteur du récit 39
2.2.1.1. Réflexion du producteur 39
2.2.1.2. Réflexion du récepteur 42
2.2.2. Mise en abyme du contexte de la production et de la réception.....43
2.2.2.1. Réflexion de la production.....43
2.2.2.2. Réflexion de la réception 45

2.3. La réflexion du code.....45
2.3.1. La mise en abyme textuelle.....45
2.3.2.La mise en abyme métatextuelle..... 49

Chapitre 3: Effets et fonctions de la mise en abyme chez Darien.....51

3.1. L'effet de trouble.....51
3.1.1. Dénominations du malaise.....51
3.1.2. Origine du trouble.....52
3.1.2.1. Degrés du trouble.....52
3.1.2.1.1. Le destinataire.....53
3.1.2.1.2. Le degré de similitude 54
a) La mise en abyme de l'énoncé.....54
b) La mise en abyme de l'énonciation.....54

3.2. Le climat de doute 55
3.2.1. La double lecture.....55
3.2.1.1. Éclairage du récit 56
3.2.1.2. Pluralisation du sens..... 56
3.2.2. Le lectorat indépendant.....57
3.2.3. Le roman de l'absence ou l'acceptation du doute.....61
3.2.4. La remise en cause de la tradition mimétique de l'art.....62

Conclusion.....64
Bibliographie.....66
Annexe.....72

Remerciements

La réalisation de ce mémoire m'a été possible grâce au soutient de plusieurs personnes à qui j'aimerais adresser mes remerciements les plus sincères.

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de mémoire, monsieur Arthur Chimkovitch, pour la liberté et la confiance qu'il m'a accordées.
Je désire aussi témoigner toute ma gratitude à chaque membre de ma famille pour leur support moral. Un grand merci pour votre patience et vos encouragements constants.
Enfin, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes amis Alissa, Yusuf et Radigan, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de l'élaboration de ce travail.

Merci à vous tous.

Introduction

Lorsque nous lisons un texte narratif, nous aimons y retrouver les doxa du récit, c'est-à-dire tout ce que nous reconnaissons comme normal d'un point de vue narratif. Ces points de repère garantissent une nette séparation entre le narré (ce qui est raconté, l'histoire) et la narration (l'acte racontant), ainsi qu'un ordre bien structuré dans chacun de ces deux ensembles. Cet ordre permet au lecteur de se retrouver dans le labyrinthe du récit.

Le lecteur veut et s'attend toujours à retrouver ces doxa. Par conséquent, comme le remarquent Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers dans *La mise en abyme en narratologie*:

> « Toute violation délibérée de ces doxa du récit est sentie comme une infraction à la norme, produisant un effet de bizarrerie soit fantastique soit bouffonne. »[5]

Une de ces violations, est la mise en abyme ou épanalepse. Ce procédé narratif rompt avec la norme en établissant des analogies entre énonciations et énoncés gommant ainsi la frontière qui garantit l'unité du récit.

Depuis les années 50, le procédé littéraire de la mise en abyme est devenu la technique narrative de prédilection des nouveaux romanciers et la passion des critiques littéraires. Cependant, la méthode connaissait déjà ses adeptes bien avant cette période. Ainsi, ce mémoire se propose d'étudier la mise en abyme dans un roman antérieur à la naissance du nouveau roman : *Le Voleur* de Georges Darien.

La visée de la présente étude est de rendre compte de la *spécificité* et des *raisons* de la pratique de la mise en abyme dans l'œuvre susdite. Pour ce faire, notre analyse nécessite au préalable une définition et une typologie du procédé en question. C'est pourquoi le premier chapitre de ce travail cherchera à formuler une acception précise de la mise en abyme, tout en soulignant la complexité et la variation du concept. A partir des constatations faites dans la première partie, nous serons en mesure, dans le second chapitre, d'étudier la nature de la mise en abyme dans *Le Voleur*. Le dernier chapitre essaiera, quand à lui, de dégager les principales raisons de la pratique de la mise en abyme chez Darien.

Ce mémoire est donc divisé en trois chapitres se succédant de façon logique:

Chapitre 1: Il s'agit avant tout de proposer une définition et une classification du principe de la mise en abyme.

---

5 MEYER-MINNEMAN, Klaus, SCHLICKERS, Sabine, *La mise en abyme en narratologie* dans Vox Poetica: http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html

Chapitre 2: A l'aide de la typologie proposée dans le chapitre précédant, nous disposerons des outils méthodologiques adéquats pour cerner les mises en abyme pratiquées dans *Le Voleur*.
Chapitre 3: Enfin, nous identifierons les raisons de la pratique du procédé en question dans l'œuvre étudiée.
En résumé, nous voulons répondre à deux questions:

1. *Comment* Darien use-t-il du procédé de la mise en abime?
2. *Pourquoi* introduit-il cette technique narrative dans son œuvre?

Cette étude se base principalement sur la théorie du narratologue Lucien Dällenbach qui, à travers son ouvrage intitulé *Le Récit Spéculaire* (1977), nous présente une définition et une typologie opératoire de la mise en abyme.
Nous ferons également référence à d'autres études utiles comme celle de Jean Ricardou dans *Le Nouveau Roman* (1973) ou encore l'ouvrage plus pragmatique *Onze études sur la mise en abyme* (1980) de Fernand Hallyn.
Parce que les références littéraires et artistiques y abondent et qu'une impression de répétitivité s'en dégage, *Le Voleur* apparaît comme un terrain d'étude particulièrement pertinent pour ce concept qui, nous le verrons, met en scène à peu près tous les phénomènes que la critique a retenus sous la notion de « mise en abyme ».

Chapitre 1

La mise en abyme: définition et typologie

Avant d'aborder l'étude de la mise en abyme dans *Le Voleur,* il est essentiel de décrire les outils méthodologiques, c'est-à-dire la démarche théorique sur la réflexion qui servira à structurer ce questionnement critique.

Ainsi, ce premier chapitre veut définir le concept de mise en abyme et élaborer une typologie de cette technique narrative en s'appuyant principalement sur la théorie développée par Lucien Dällenbach dans son *Essai sur la mise en abyme.*

1.1. Définition du concept de « mise en abyme »

1.1.1. Genèse du procédé

Pour bien cerner l'expression de « mise en abyme », il nous paraît utile de s'attarder avant tout sur l'étymologie du mot « abyme ».

1.1.1.1. Étymologie et graphie du mot « abyme »

Provenant du grec ἀβυσσό□, «sans fond», le mot donnera en latin ecclésiastique « abyssus », puis sera altéré en « abismus », pour enfin devenir « abîme » vers 1100.[6]

A l'heure actuelle, on ne s'accorde pas sur la graphie du mot. Ainsi, nous pouvons lire dans *Le Bon Usage* de Maurice Grevisse:

> « Les théoriciens de la littérature ont ressuscité la vieille graphie abyme avec *y*, spécialement dans la formule *mise en abyme*, procédé littéraire évoquant le jeu des miroirs. Mais certains estiment que, même dans ce sens, la graphie ordinaire peut : *Qui sait si le but d'un tel jeu de miroirs n'est pas de nous donner, par cette réflexion EN ABÎME de Hegel sur Genet, de Genet sur Hegel, le vertige de l'indéfini ? (Chr. Delacampagne, in* Le Monde*, 3 janvier 1975)* »[7].

6 CONANT, Chloé, *Mise en abyme / Mirror text*, Université de Limoges, modifié le 23 février 2005 par CB: http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/MISEENABYMEMirrortext_n.html

7 GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, treizième édition par André Goosse, de Boeck Duculot, 1993.

Quant à l'Académie française, elle propose pour l'expression « *en abyme* » l'orthographe « *abyme »* ou « *abysme »* mais rarement « *abîme »*.[8]
Vu la rareté d'apparition de la graphie moderne dans les théories littéraires, nous opterons ici pour la forme archaïque du mot: « abyme ».

1.1.1.2. Apparition de l'expression « mise en abyme » dans la critique littéraire.

L'expression « mise en abyme », ne sera établie dans la critique littéraire qu'en 1950 par Claude-Edmonde Magny dans *Histoire du roman français depuis 1918*, dans le chapitre intitulé «La mise en abyme ou le chiffre de la transcendance». L'expression sera conservée malgré les équivalents proposés par plusieurs auteurs. Ainsi, dans *André Gide: romancier (1954)*, Pierre La fille propose : « *métaphore spéculaire »*, « *miroir intérieur du récit »*, « *composition en abyme »*, « *construction en abyme »*.[9] Gérard Genette, en 1972, soumet également « *structure en abyme »*.[10] Aucune de ces propositions ne sera retenues.

1.1.1.3. La définition de Gide

La première définition du concept de « mise en abyme » est donnée par le Comte Amédée de Foras en 1883. Selon ce dernier, l'expression trouve son origine dans l'héraldie[11] et désigne « *le point central d'un écu lorsque ce point figure lui-même un écu. »*[12]
Dans son *Journal (1889-1939)*, Gide s'approprie le terme héraldique pour décrire un phénomène semblable au niveau de l'écriture:

> « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre [...] Ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velásquez (mais un peu différemment) [...] en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien des pièces [...] ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second «en abyme» »[13]

8 ACADEMIE FRANCAISE, Neuvième édition, Tome 2 (Éoc – Map), Paris, Imprimerie nationale/Fayard, 2005.
9 LA FILLE, Pierre, *André Gide romancier,* Paris, Hachette, 1954.
10 GENETTE, Gérard, *Figures III.,* Paris, Ed. Du Seuil, 1972.
11 L'héraldie est la discipline qui étudie les armoiries.
12 DE FORAS, Amédée, *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p. 6.
13 GIDE, *op. cit.*, p. 41.

En effectuant cette comparaison avec le procédé du blason[14], André Gide s'intéresse à « l'image d'un écu accueillant en son centre une réplique miniaturisée de soi-même. »[15]

Ainsi, l'auteur des *Faux-monnayeurs* est le premier à baptiser en 1893 le procédé littéraire de « mise en abyme » et à proposer une définition intéressante sur laquelle se baseront plus tard les narratologues pour théoriser le procédé (cf. infra).

Avant Gide, d'autres auteurs avaient déjà décrit la technique, sans toutefois tenter de la nommer. Ainsi, dans son *William Shakespeare (1864),* Victor Hugo évoquait le phénomène:

> « [...] trente-quatre pièces sur trente-six offrent à l'observation [...] une double action qui traverse le drame et le reflète en petit»[16]

1.1.1.4. Les domaines de la mise en abyme

Si la notion de « mise en abyme » a bel et bien été introduite par André Gide en 1893 pour décrire un phénomène littéraire, le procédé qu'elle désigne est bien plus ancien[17] et ne se limite en aucun cas au **domaine littéraire**.

En premier lieu, ce procédé est amplement représenté par **l'art pictural**. Ces « mises en abyme visuelles » se traduisent alors par une image dans une image représentant l'image elle-même et/ou la représentation du producteur de l'image dans l'image elle-même. L'exemple le plus connu pour illustrer nos propos est sans doute le tableau de Diego Vélasquez intitulé *Les Ménines*[18]: le procédé est pratiqué de façon paradoxale car on ne perçoit que le dos du tableau que l'artiste (en l'occurrence Vélasquez lui-même) est en train de peindre. Gide nous donnent encore un bel exemple lorsqu'il évoque la peinture de Quentin Metsys[19], dans laquelle «un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l´intérieur de la pièce où se joue la scène peinte»[20]. Ce genre de miroir était appelé "miroir de banquiers" : il permettait aux banquiers de surveiller leur échoppe en toute discrétion. Ici, la mise en abyme ne représente donc pas le peintre au travail mais un personnage venant, par exemple, proposer quelque chose en gage au prêteur.

Le procédé trouve également sa place dans le **domaine du théâtre**. On parle alors de « pièce dans la pièce » ou de « théâtre dans le théâtre »: le spectateur peut voir des acteurs jouant des

14 Cependant, Bruce Morrissette (dans *Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure,* Comparative Literature Studies, vol. 8, n° 2) remarque que, la comparaison de Gide est inexacte car en héraldique, le blason inclus n'est jamais l'image de celui qui le reçoit.

15 DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 17.

16 HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1995, p. 379.

17 Redécouverte par le Nouveau Roman, on la retrouve autant dans les *Lais* de Marie de France, le théâtre baroque ou encore dans les romans naturalistes de Zola.

18 Voir Fig. 1, p. 73.

19 Voir Fig. 2, p. 73.

20 GIDE, *op. cit.,* p. 41.

personnages qui jouent eux-mêmes un rôle. La mise en abyme théâtrale la plus célèbre est sans nul doute contenue dans la pièce *Hamlet* de Shakespeare qui met en scène une troupe de comédiens qui joue une pièce de théâtre dans laquelle un roi se fait assassiné. Cette scène rappelle étrangement le meurtre « réel » du roi du Danemark, le père d'Hamlet.[21] La pièce qui y est jouée reflète ainsi à petite échelle l'action centrale d'*Hamlet.*

Le phénomène touche même les sciences dites « dures ». Effectivement, nous retrouvons une forme de « mise en abyme » dans les **mathématiques**. En témoignent les fractales[22], ces curieuses images dont les plus petits éléments reproduisent la structure de l'ensemble jusqu'à l'infini:

> « Grossièrement, une fractale est un objet géométrique dans lequel chaque partie est une reproduction du tout (un peu comme dans un chou-fleur ou une fougère) et ce, dans des proportions infinies. Ainsi, dans une représentation graphique d'une fractale, le moindre petit détail (la moindre petite partie) est une représentation exacte (à plus petite échelle) du tout. On parle alors d' " auto-similarité " (self-similar) ou d'homothétie interne. »

Notre exposé ne prétend nullement énumérer la totalité des domaines de la mise en abyme. Nous nous contenterons de mentionner encore sa présence dans le **domaine des médias** en sachant que nous demeurons incomplets. Ainsi, sur une chaîne de télévision, nous pouvons parler de mise en abyme lorsqu'une émission renvoie à l'émission suivante (l'annonce de l'émission suivante étant très souvent contenue à la fin de l'émission précédente). L'exemple le plus pertinent nous est offert par la dernière information du JT, celle-ci concerne habituellement l'émission diffusée en prime-time, s'accompagnant parfois d'extraits de l'émission à venir, de la présence d'un acteur ou du réalisateur,...etc.

1.1.2. Acception précise (de Dällenbach)

En se basant sur la célèbre définition gidienne (cf. supra) et l'analyse de deux œuvres du même auteur (*Paludes,1895 et Les Faux-Monnayeurs,1925*), Dällenbach propose la définition fondamentale suivante du procédé de la mise en abyme:

> « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »[23]

21 SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, scène 2 de l'acte III.
22 Voir fig. 3, p. 74.
23 DALLENBACH, *op.cit.*, p. 52.

Notre étude se basera sur cette acception, car elle permet de définir le procédé que nous voulons étudier en un mot: réflexivité.

1.1.2.1. La réflexivité comme définition minimale

La définition proposée par Dällenbach nous permet d'affirmer que la réflexion est une caractéristique constante de toutes les mises en abyme.

Cependant, quelques précisions sont à faire avant d'entamer notre étude proprement dite. Ces notifications concernent tout d'abord l'objet de la réflexion.

1.1.2.2. L'objet de la réflexion

Dans la définition de Dällenbach, il est dit que le récit est l'objet de la réflexion. Mais que faut-il entendre par « récit »?

Tout d'abord, Dällenbach préfère ce terme à la notion de «sujet» proposée par Gide. Cette dernière lui semble trop équivoque pour désigner l'objet de la réflexion de la mise en abyme:

> « Car que recouvre-t-elle en fait? Non point seulement le thème ou l'intrigue du roman mais […] l'histoire racontée et l'agent de la narration»[24]

Cependant, comme le remarquent Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers dans l'article déjà cité, si l'on suit le raisonnement de Genette, « la même ambiguïté que Dällenbach voit dans la notion gidienne de «sujet » caractérise aussi le terme de «récit». »[25] En effet, d'après Genette, le «récit» désigne, lui aussi, uniquement l'«histoire»[26].

Pourtant, il s'avère que ce qu'on nomme par le terme de «récit» englobe aussi bien l'énoncé que l'énonciation et qu'on ne peut les séparer, hormis pour des raisons d'analyse (comme nous le ferons dans le prochain chapitre par exemple). Ainsi, en narratologie, le terme « récit » présente toujours deux aspects: celui de l'énoncé et celui de l'énonciation.

1.1.2.3. L'ampleur de la réflexion

Dans sa définition de la mise en abyme, Dällenbach précise que la réflexion concerne «l 'ensemble du récit»[27]. Cependant, Minnemann et Schlickers mettent en lumière le fait que cette affirmation

---

24 *Ibid.*, p. 61.
25 MEYER-MINNEMAN, SCHLICKERS, *op. cit.*
26 GENNETTE, *op. cit*.
27 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 125, n.2

soit remise en question par de nombreux critiques. C'est ainsi que Ricardou écrit:

> «Aussi, tout ce qui se plaît, dans le texte, à établir avec quelque insistance une relation de similitude a-t-il tendance à jouer, fût-il partiel, fût-il fugace, un rôle de mise en abyme.»[28]

De même, Michael Scheffel, constate que l'« autoréflexion »[29] n'entraine pas systématiquement une « autoréférentialité de la totalité du récit »[30].
La narratologue mexicaine Helena Beristáin, pense aussi que la mise en abyme peut se produire par rapport à certaines parties du récit ou bien encore à sa totalité :

> « [...] tomando como tema, ciertas partes o el todo del relato mismo»[31].

Mieke Bal fait un compromis censé contenter tout le monde en proposant la définition suivante:

> «Le référent doit concerner le récit entier, mais il n´en représentera toujours qu´un aspect: structure, fil principal de l´histoire, mode de narration dominant, vision de quelque protagoniste etc.»[32]

Dällenbach avoue quand même que certaines mises en abymes « vont du livre inséré au syntagme»[33]
Quoi qu'il en soit, Ricardou précise que la mise en abyme doit toujours être « quantitativement plus petite que l´objet qu´elle reflète »[34], sinon on devrait parler d´une pseudo-mise en abyme.

1.1.2.4. La notion de réduplication

Il nous reste un terme à spécifier: la réduplication. En dehors de la mise en abyme aporistique (cf. infra), celle-ci doit être conçue comme un **réfléchissement analogique** et non pas comme un dédoublement par identité. Pour reprendre les mots de Meyer-Minnemann et Schlickers, « ce qui dans un récit apparaît comme réfléchi ne l'est que sous forme d'analogie ou de similitude »[35].

---

28 RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 189.
29 Synonyme de mise en abyme. Terminologie empruntée à Michael Scheffel dans *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen: Niemeyer, 1997.
30 SCHEFFEL, *ibid.*, p. 48.
31 BERISTAIN, Helena, «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», ds.: *Acta poética* 14-15, 1993-94, p. 241.
32 BAL, Mieke, «Mise en abyme et iconicité», ds.: *Littérature* 29, 1978, p. 125.
33 DALLENBACH, *op. cit.,* p. 75, n. 1
34 MEYER-MINNEMAN, SCHLICKERS, *op. cit.* et RICARDOU, *op.cit.,* p. 189.
35 MEYER-MINNEMAN, SCHLICKERS, *op. cit.*

Ainsi, l'expression «miroir interne»[36] de Dällenbach n'est pas à prendre à la lettre car ce « miroir » ne peut réfléchir l'énoncé à l'identique.

1.2. Typologie des énoncés réflexifs

La typologie suivante regroupe et classe toutes les sortes de mises en abyme évoquées dans les points précédents. Ainsi, nous distinguons ce que Dällenbach appelle **les mises en abyme « élémentaires »**. Celles-ci se classent par rapport à l'objet qu'elles réfléchissent:

1.2.1. Réflexion de l'énoncé (ou fictionnelle)

La première forme de mise en abyme est la réflexion de l'énoncé. L'énoncé correspond selon Emile Simonet à l' «ensemble des événements rapportés»[37], à savoir l'histoire, la diégèse:

> « [La réflexion de l'énoncé] condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé -et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne.»[38]

Cette forme de mise en abyme élémentaire est entre autre décelable dans le roman *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ainsi, dans le premier tome (*Du côté de chez Swann, 1913),* le narrateur raconte l'histoire d'amour de Swann et Odette de Crécy. Dans le cinquième tome (*La Prisonnière*, *1925*), il narre ses propres déboires amoureux avec Albertine, vingt ans plus tard. Les deux histoires d'amour contiennent certaines similarités sur le plan de la diégèse.

1.2.1.1. Les types de mises en abyme énonciatives

D'après la définition fondamentale (cf. supra) de *Dällenbach*, la mise en abyme énonciative peut être à son tour de trois types: simple, à l'infini ou aporistique selon le degré d´analogie entre la mise en abyme et l´objet qu'elle réfléchit (l'amplitude de la réflexion):

1.2.1.1.1. Réduplication simple

La plus discrète des mises en abyme est la réduplication simple. Celle-ci reflète « une œuvre dans

36 DALLENBACH, *op. cit.*
37 SIMMONET, Emile : «Éléments de narratologie», http://membres.lycos.fr/simonnet/sitfen/narrat/narr0001.htm
38 DALLENBACH, *op. cit.,* p. 76.

l'œuvre », mais plus précisément une œuvre « qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un **rapport de similitude** […] »[39]

En d'autres termes, il s'agit d'un récit enchâssé dans un autre récit, présentant des points communs avec son contenant, mais sans qu'il s'agisse exactement de la même histoire (le titre du récit-cadre et du récit en abyme, si existant, sont différents.)

Une fois de plus, *A la Recherche du temps perdu* de Proust illustre très bien ce type de mise en abyme. En effet, le Tome 1 (*Du coté de chez Swann*), qui relate les déboires amoureux entre Swann et Odette, est une mise en abyme de l'histoire d'amour entre le narrateur et Albertine qui se passe tout au long du roman (cf. supra).

1.2.1.1.2. Réduplication aporistique ou spécieuse

Enfin, comme le remarque Dällenbach, la réduplication aporistique désigne un récit enchâssé dans un récit qui présente une quasi-identité avec son contenant (histoire identique, titre identique, personnages identiques):

> «Fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut»[40]

Cette mise en abyme est appelée « aporistique », c'est-à-dire « sans issue », parce qu'un récit ne peut pas se contenir lui-même, du moins pas entièrement.

Pourtant certains romans ont pour ambition de se contenir entièrement eux-mêmes: un premier exemple nous est offert par André Gide dans son livre *Les Faux-Monnayeurs*. Ainsi, le roman principal *(Les Faux-Monnayeurs)* et le *Journal d'Edouard* portent le même titre*,* traitent de sujets identiques, et partagent les mêmes principes esthétiques. Les deux récits ne peuvent que se confondre.

Nathalie Sarraute nous offre un second exemple de mise en abyme aporistique à travers son roman *Les Fruits d'or* qui présente les réactions d'un public lors de la parution d'un roman, lui aussi intitulé *Les Fruits d'or.*

1.2.1.1.3. Réduplication à l'infini

Enfin, *Dällenbach* offre la définition suivante du troisième type de mise en abyme:

> « Fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même

39 I*bid.*, p. 142.
40 DALLENBACH, Lucien, *op. cit.*, p. 51.

un fragment qui..., et ainsi de suite. »[41]

La réduplication à l'infini désigne donc un récit dans un récit dans un récit dans un récit, etc... C'est là ce que l'on entend vulgairement par « mise en abyme ».
Cependant la réduplication simple est difficile à appliquer en littérature. En effet, elle s'adresse plus aisément à l'art pictural. La célèbre boucle d'oreille de la « vache qui rit » figure à merveille ce type de mise en abyme. Néanmoins, *Contrepoint* d'Aldous Huxley peut servir d'exemple littéraire.

1.2.1.2. Les trois positions temporelles

Les trois formes de mises en abyme énonciatives peuvent aussi se retrouver dans trois positions temporelles renvoyant à trois formes de discordance entre l'ordre de l'histoire (diégèse) et celui du récit (narration): il s'agit de la mise en abyme prospective, la mise en abyme rétrospective et la mise en abyme rétro-prospective.

1.2.1.2.1. Mise en abyme prospective

Comme le précise Dällenbach, la mise en abyme inaugurale est pré-posée à l'ouverture du récit et « réfléchit avant terme l'histoire à venir »[42] Le risque d'une telle démarche est bien évidemment de révéler avec trop de clarté le dénouement de l'histoire. C'est pour cette raison que la mise en abyme prospective ne dévoilera souvent qu'un aspect de la diégèse.
Le narratologue allemand précise aussi que cette réflexion prospective « 'double' la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé »[43]. Par conséquent, cette forme de mise en abyme influence le lecteur:

> « […] avertit d'un parcours dont il a une connaissance synthétique, le lecteur sait au-devant de quoi il va et peut sans hésitation imposer des scansions à son itinéraire, reconnaître des temps forts dans sa marche, rester maitre de son avancée »[44]

Un bel exemple de ce type de mise en abyme est *L'Accomplissement de l'amour de Musil* où mari et femme analysent le personnage d'un roman introduit en abyme « prospective ».

1.2.1.2.2. Mise en abyme rétrospective

41 *Ibid.*
42 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 51.
43 *Ibid.*, p. 83-84.
44 *Ibid.*, p. 84.

La réflexion rétrospective, quant à elle, «réfléchit après coup l'histoire accomplie »[45] Ici, il n'y a aucun risque de dévoilement intempestif car « la mise en abyme terminale n'a plus rien à dire hormis répétition de ce qui est déjà su »[46]. Comme le souligne Dällenbach, la réflexion sert non plus à dévoiler mais à «universaliser le sens du récit»[47]

Ainsi, dans le roman *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe Grillet, l'Estampe intitulée « La défaite de Reichenfels » représentant un enfant qui « ferme ses deux bras autour d'une grosse boîte, quelque chose comme une boîte à chaussures »[48] renvoie à une scène antérieure où l'on décrit un soldat portant une boîte.[49]

1.2.1.2.3. Mise en abyme rétro-prospective

Il nous reste à commenter la plus fréquente des mises en abyme: la réflexion rétro-prospective. Celle-ci « [...] réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit [...] »[50]:

> « Charnière entre un déjà et un pas encore, celle-ci non seulement combine les vecteurs et les fonctions des réflexions précédentes, mais en plus, elle possède une économie propre reposant tout entière sur l'extrapolation»[51].

La mise en abyme rétro-prospective possède un grand pouvoir sémantique et dirige le lecteur dans tous les sens:

> « Placée dans le contenu narratif entre ce qui est su et ce qui reste à savoir, elle fait «pivoter la lecture», c'est-à-dire que, se projetant sur le contexte précédent, elle en amplifie le sens tout en aidant le lecteur à prévoir le sens du contexte suivant. » [52]

Dans l'ouvrage que nous savons, Dällenbach cite un passage d'*Henrich von Ofterdingen* de Novalis pour exemplifier la position rétro-prospective de la mise an abyme. Nous reprenons cette illustration exemplaire ici:

---

45 *Ibid*., p. 84.
46 *Ibid*., p. 83-87.
47 *Ibid*., p. 87.
48 ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1959, p. 9.
49 *Ibid*., p. 21.
50 DALLENBACH, *op. cit*., p. 87.
51 *Ibid.*, p. 89-93.
52 *Ibid.*, p. 93 et KRYSSING-BERG, *Ginette*, Revue Romane, Bind 15 (1980) 1, Copenhague, Side 172.

« [...] l'ermite, remarquant le plaisir que prenait Henri à ses livres, l'engagea à rester là pendant ce temps pour continuer à les regarder. Henri, heureux de ne pas quitter les livres, le remercia chaleureusement de cette permission. Et c'est avec une joie infinie qu'il se mit à fureter et à feuilleter. Il finit par lui tomber entre les mains un ouvrage écrit dans une langue étrangère qui lui parut avoir quelques ressemblances avec le latin et l'italien. Il aurait souhaité de toute âme connaitre cette langue, car le livre lui plaisait entre tous sans qu'il en comprit une syllabe. Il n'avait pas de titre, mais en cherchant bien Henri y trouva quelques images. Il s'émerveilla tant elles lui parurent déjà familières, et en regardant mieux, il découvrit, assez reconnaissable parmi les autres, sa propre figure. Il sursauta, effrayé, croyant rêver, mais quand il eut examinée à plusieurs reprises il ne lui resta pas de doutes, la ressemblance était parfaite. Il n'en crut pas ses yeux quand il découvrit sur une autre de ces miniatures, à côté de lui dans la grotte, l'ermite et le vieux mineur. Feuilletant toujours, il trouva d'image en image l'Orientale, ses parents, le landgrave de Thuringue et sa dame, son ami le chapelain de la cour, et plusieurs autres de ses connaissances; toutefois leurs vêtements avaient changé et semblaient d'une autre époque. Sur beaucoup de ses figures il n'aurait su mettre un nom, mais elles ne lui en semblaient pas moins connues. Il vit sa propre image dans diverses situations. Vers la fin, il se trouva une figure plus grande, plus noble. La guitare à la main, il recevait une couronne de la landgrave. Il se vit à la cour impériale, sur un vaisseau, entre les bras amoureux d'une svelte beauté, aux prises avec des hommes d'aspect farouche, enfin tenant d'amicales conversations avec des Sarrasins et des Mores. Un homme d'allure imposante se montrait souvent en sa compagnie. Il se sentait une vénération profonde pour cette grande figure, et il fut heureux de se voir à côté de lui, le bras passé au sien. Les dernières images étaient obscures et incompréhensibles; mais il fut surpris, et ravi en son cœur, d'y trouver certaines figures de son rêve; la fin du livre semblait manquer. Henri en fut fort chagriné, et ne brulait plus que du désir de pouvoir lire et posséder ce volume en entier. Il se remit à contempler les miniatures, chacune à plusieurs reprises, et fut consterné d'entendre revenir le petit groupe. Une étrange pudeur l'envahit. Il ne se sentit pas le cœur de trahir sa découverte et ferma le livre, affectant l'indifférence pour demander le titre et la langue à l'ermite. Il apprit ainsi qu'il était rédigé en provençal,-Il y a longtemps que je l'ai lu, dit l'ermite. Je n'ai plus en mémoire le détail de ce qu'il contient. Autant qu'il m'en souvienne, c'est le roman d'un poète à la destinée prodigieuse, et la poésie en est exaltée et représentée dans ses formes diverses d'existence. La fin manque à ce manuscrit que j'ai rapporté de Jérusalem, l'ayant trouvé dans l'héritage laissé par un de mes amis et conservé en souvenir de lui. »[53]

Comme le remarque notre narratologue allemand, cet épisode réfléchit le passé proche (Heinrich se voit au côté de l'ermite dans la grotte où il se trouve actuellement) et le futur, comme le démontre ce

53 NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen,* Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967, p. 148. sq. (trad. R. Rovinie).

passage du chapitre suivant:

> « Quelqu'un, au milieu de tout ce monde, avait frappé l'attention d'Henri, un homme qu'il croyait avoir vu souvent à ses côtés dans le fameux livre »[54]

1.2.2. Réflexion de l'énonciation (contexte, auteur, lecteur)

La seconde forme de *mise en abyme* élémentaire est la réflexion de l'énonciation. Celle-ci se rapporte à l´acte narratif, à la situation narrative et au style. Ainsi, Dällenbach la définit concrètement comme étant :

> «[...] la «présentification» diégétique du producteur ou du récepteur du récit [...] la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles [...] la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible ». [55]

Encore une fois, nous retrouvons ce second type de mise en abyme élémentaire dans *À la recherche du temps perdu,* plus exactement dans le passage des «petits morceaux de madeleine»[56]. En effet, la madeleine reflète l'écriture de la *Recherche,* soit l'origine de la production de ce texte: Ainsi, tout comme la madeleine, l'écriture permet à Proust de mieux comprendre le passé (son enfance, ses histoires d'amour, …).

1.2.3. Mise en abyme du code

La dernière forme de mise en abyme élémentaire, c'est-à-dire la réflexion du code, peut être textuelle, métatextuelle ou transcendentale.

La mise en abyme textuelle réfléchit la dimension littérale du récit, elle «se donne sans relâche pour objet de représenter une composition» [57] et insiste sur la structure du texte. Dällenbach relève un bel exemple de cette mise en abyme dans l'extrait suivant du *Passage du poète, 1923* de Charles-Ferdinand Ramuz:

> « [...] Besson continue à faire ses paniers, disant le pays et le refaisant, mettant les lignes de l'osier l'une sur l'autre, comme l'écrivain ses vers ou sa prose; - disant le pays et ses murs par les tiges de

54 *Ibid.*, p. 158.
55 *Ibid.*, p. 100.
56 PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu: du coté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992, p. 49.
57 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 127.

> l'osier dont il met les unes à travers et les autres viennent s'y nouer, — sans qu'on le sache, sans qu'on s'en doute, bien tranquille et silencieux, sur la place, sous les platanes, tout seul dans sa chemise grise et avec son tablier vert, faisant bouger ses mains au dessus de son tablier vert »[58]

Jean-Marc Limoges relève le caractère prédicatif de cette mise en abyme:

> « On aurait pu dire mille choses du panier présent dans *Passage du poète* de Ramuz (qu'il est jaune, en osier), c'est cependant le fait qu'il soit « tressé » - comme le texte qui le contient - qui sera retenu. Ainsi, ce n'est plus tant ce dont on parle (le « sujet ») qui génère la mise en abyme que ce qu'on en dit (le « prédicat »): comme le texte qui le contient, le panier est tressé, la robe est entrelacée, le métier est assemblé » [59].

La mise en abyme du code proprement dite ou **métatextuelle** porte sur le fonctionnement du texte et offre une sorte de mode d'emploi au lecteur. Pour exemplifier ce type de réflexion, Dällenbach propose les tableaux d'Elstir qui, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, interpellent le narrateur parce qu'ils «apparaissent comme une figuration parfaite de l'opération qui domine l'activité de son texte»[60] .

Si la mise en abyme textuelle réfléchit non seulement la structure du récit mais si elle révèle «ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité»[61] , elle devient ***transcendentale***.

En résumé, nous avons à faire à une « mise en abyme de l'*énoncé* » lorsqu'une œuvre dans le livre condense le sujet du livre, à une « mise en abyme de l'*énonciation* » lorsque nous reconnaissons, dans le livre, le producteur ou le récepteur du livre et à une « mise en abyme du *code* » chaque fois que l'on rend « intelligible le mode de fonctionnement » du livre.

1.4. Tendance cumulative des mises en abyme

Bien que la typologie proposée plus haut soit un outil indispensable à l'analyse, Dällenbach souligne tout de même que ces sortes de mises en abyme ont tendance à se confondre. Cette « tendance cumulative »[62] ne facilite pas leur décryptage. En effet, nous verrons dans le prochain chapitre que

58 RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Passage du poète*, Genève, Georg, 1923, p. 130.
59 LIMOGES, Jean-Marc, Montréal, *La mise en abyme simple: la troublante illusion*: Aout 2007 dans Artifice: http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/152.html#_ftn1
60 DALLENBACH, *op. cit.,* p. 128.
61 *Ibid.,* p. 131.
62 *Ibid.,* p. 139.

plusieurs exemples ne présenteront pas de mises en abymes «pures», mais une combinaison ou fusion de deux ou plusieurs mises en abyme.

1.5. La définition informelle de la mise en abyme (Hallyn)

Si la définition de Dällenbach (cf. supra) nous permettra de repérer et de classer les mises en abyme du *Voleur* dans le second chapitre, elle nous paraît insuffisante pour décrire ses effets dans le troisième.

Fernand Hallyn souligne également ce côté exclusivement formel de la définition de Dällenbach. Selon le premier, l'origine de cette partialité serait une mauvaise interprétation du célèbre passage du *Journal* de Gide:

> « Le critique a fait fausse route en voulant obtenir de Gide une définition proprement formelle. L'auteur du *Journal* évoque moins un art de la composition qu'il ne cherche à dire l'essence et le pourquoi de l'écriture. L'abyme, pour lui, n'est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupé de la réalité. »[63]

La définition de Dällenbach d' « œuvre dans l'œuvre » doit donc être complétée par celle de « point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle »[64].

63 HALLYN, Fernand, ANGELET, Christian, *Onze études sur la mise en abyme,* Belgique, Gent Belgique, coll. «Romanica gandesia», 1980, p. 9.
64 *Ibid.*, p. 10.

Chapitre 2

La réflexion chez Georges Darien

Ce chapitre veut démontrer que dans *Le Voleur*, la mise en abyme se joue sur 3 niveaux: celui de l'énoncé, de l'énonciation et du code (cf. supra).
Dans les limites de ce mémoire, nous tacherons de mettre en évidence quelques exemples de chaque type de mise en abyme élémentaire figurant dans le dit roman.

2.1. Les mises en abyme de l'énoncé

En premier lieu, de nombreux exemples de mises en abyme fictionnelles parsèment *Le Voleur*. Le plus évident est sans doute le méta-récit réflexif, c'est-à-dire le micro-récit réfléchissant l'histoire du récit-cadre: le personnage-auteur, Georges Darien, trouve les mémoires d'un voleur dont certains traits correspondent à sa propre histoire. Le micro-récit n'est donc pas le reflet identique du manuscrit trouvé mais contient de nombreux points de convergences avec celui-ci. Cette mise en abyme simple de l'énoncé est mise en place par le jeu de la préface.

2.1.1. Le jeu de la préface: le manuscrit trouvé

La préface nous annonce que c'est l'auteur Georges Darien qui a volé et publié le manuscrit du voleur Georges Randal pour se faire un nom:

> « Le livre qu'on va lire et que je signe, n'est pas de moi […] Je l'ai volé. »[65]

Cependant, le lecteur averti se rend rapidement compte de la supercherie et comprend que le roman (et donc la fiction) commence dès la préface. Ainsi, bien que Darien assure ne pas être l'auteur de l'œuvre qui suit son avant-propos, tout nous pousse à le reconnaître dans le personnage de Randal. D'ailleurs, un des protagonistes soulignera la ressemblance:

> « -Monsieur est sans doute un ami de M. Randal [...]
> - Non, Madame; je n'ai pas cet honneur.

65 DARIEN, Georges, *Le Voleur,* Paris, Gallimard, p. 27.

- Tiens, c'est drôle. Je vous aurais cru son parent. Vous vous ressemblez étonnamment; on vous prendrait l'un pour l'autre. Mais vous vous connaissez sans aucun doute; dans votre métier...
Quel métier? Mais à quoi bon détromper cette brave femme?
- Du reste, ajoute-t-elle en posant le doigt sur le livre, vous avez le même prénom; il s'appelle Georges, comme vous savez - Georges Randal »[66]

Les deux acteurs principaux du livre n'ont pas seulement un prénom en commun, mais aussi une activité bien particulière: le vol. Le personnage du micro-récit décide, de devenir voleur après avoir lu le manuscrit de Randal, lui-même voleur:

« Et maintenant, maintenant que j'ai terminé la lecture des mémoires de M. Randal […] maintenant que j'ai en ma possession ce manuscrit que je n'aurais jamais dû lire, jamais dû toucher, qu'en dois-je faire, de ce manuscrit? […] Eh! bien, le manuscrit lui-même m'en donne le moyen.[…] Je le garde ou, plutôt, je le vole.[67]

Ce qui rapproche encore davantage le narrateur du micro-récit (Darien « fictif ») et celui du récit-cadre (Randal), c'est leur façon de vivre leur criminalité: sans hypocrisie. C'est ainsi que le narrateur de la préface avoue son crime :

« J'avoue mon crime. Je ne cherche pas à éluder les responsabilités de ma mauvaise action ; et je suis prêt à comparaître, s'il le faut, devant le Procureur du Roi (Ça se passe en Belgique.) »[68]

Randal se trouve dans le même état d'esprit lorsqu'il déclare:

« Je fais un sale métier, c'est vrai ; mais j'ai une excuse : je le fais salement. »[69]

Par conséquent, les voleurs opposent tous deux leur comportement relativement « honnête » à celui des voleurs hypocrites. Ainsi, « Darien » introduit subtilement la critique en suggérant qu'il est loin d'être le seul à devoir se reprocher quelque chose :

« Moi qui ai volé le voleur, je ne puis guère le flétrir. Que d'autres, qui n'ont rien à se reprocher-au

66 DARIEN, *op. cit.*, p. 28.
67 *Ibid.*, p. 30-31.
68 *Ibid.*, p. 27.
69 *Ibid.*, p. 208.

> moins à son égard-le stigmatisent à leur gré ; je n'y vois point d'inconvénient. Mais moi, je n'en ai pas le droit. Je suis peut-être le seul à n'en avoir pas le droit. Peut-être. »[70]

Randal, quant à lui, déclare sans détours :

> « Je ne veux pas être un larron légal ; je n'ai de goût pour aucun genre d'esclavage. Je veux être un voleur, sans épithète. »[71]

C'est ainsi que Georges Randal décidera de se faire voleur pour ne pas être complice des « voleurs légaux », tout comme Darien légitime son vol en affirmant qu'il est bon de « rendre la pareil aux filous de temps en temps».[72]

Les deux personnages remettent la monnaie de sa pièce aux voleurs. L'un s'attaque aux voleurs légaux, l'autre aux voyous.

L'autre passion que les deux protagonistes ont en commun est l'écriture. En effet, l'auteur Darien fini voleur, alors que le voleur Randal termine auteur. Cette comparaison de l'auteur et du voleur révèle une métaphore pleine de sens: la littérature comme brigandage.[73]

De surcroît, Marie Françoise Melmoux-Montaubin, remarque également que tous deux éprouvent la même difficulté à écrire.[74] Ainsi, toujours dans l'avant-propos, Darien nous confie:

> « C'est ce livre que j'aimerais bien avoir fini ; ce livre que je n'ai pas écrit, et que je tente vainement de réécrire. […] J'ai essayé ; j'ai pas pu. »[75]

Cette confidence ressemble étrangement à celle du personnage Randal dans le dernier chapitre:

> « J'avoue que je voudrais bien placer une phrase à effet, un mot, un rien, quelque chose de gentil, en avant du point final. Mais cette phrase typique qui donnerait, par le saisissant symbole d'une figure de rhétorique, la conclusion de ce récit, je ne puis pas la trouver. »[76]

Enfin, lors d'un passage en Belgique,« Darien » se rend compte qu'il ne connait rien à l'étranger :

---

70 *Ibid.*, p. 32.
71 DARIEN, *op. cit*., p. 99.
72 *Ibid.*, p. 31.
73 Christian Angelet, dans *Le Topos du manuscrit trouvé*, Louvain-Gand, Peeters Publishers, 1999, déclare à propos de cette comparaison que « (…) l'activité littéraire de l'éditeur est le double de celle du cambrioleur. Ou encore: le vol devient la métaphore de la profession d'homme de lettres. »
74 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Francoise, L'oeuvre de Georges Darien ou la satire au péril de la fiction dans *Mauvais Genre*, Textes réunis par Sophie Duval et Jean-Pierre Saidah, p. 215.
75 DARIEN, *op. cit*., p. 31.
76 *Ibid.*, p. 479.

> « J'étais entré, en arrivant à Bruxelles, dans le premier hôtel venu, l'hôtel du Roi Salomon. Je ne me fie guère aux maisons recommandées par les guides, et je n'avais pas le temps de chercher ; il pleuvait. D'ailleurs qu'aurais-je trouvé? Je ne connais rien de rien, à l'étranger, n'ayant étudié la géographie que sur les atlas universitaires et n'étant jamais sorti de mon trou »[77]

Le passage suivant, où Randal évoque son voyage dans la même ville, ne peux que réveiller notre mémoire:

> « […] j'ai été très heureux de voyager un peu. Je ne connaissais rien d'exact, n'ayant passé que neuf ans au collège, sur les pays étranger. Le peu que j'en savais, je l'avais appris par les collections de timbres-poste […] Issacar a su se faire beaucoup d'amis, non seulement à L., mais à Bruxelles […][78]

Conclusion

Tout ceci nous permet d'affirmer que la préface fictionnelle agit comme une mise en abyme prospective du récit-cadre: elle prévoit certains événements du manuscrit. En d'autres termes, le micro-récit (la préface) résume le macro-récit (les mémoires de Randal).

Toutefois, le degré relativement faible d'analogie reliant les deux récits nous permet de qualifier cette mise en abyme fictionnelle de « simple » (cf. infra). En effet, la différence de tempérament entre les deux protagonistes ne pourrait les confondre: si « Darien »[79] est une espèce de clone bouffon de Randal; il ne le reflète pas de manière fidèle.

Remarque: à la fin du récit des mémoires de Randal, celui-ci fait également référence à la préface de « Darien ». En abandonnant son récit, ce dernier déclare:

> « […] peut-être qu'un honnête homme d'écrivain, fourvoyé ici par mégarde, le trouvera, l'emportera,le publiera et se fera une réputation avec […] »[80]

Ceci nous oblige à conclure que les deux récits se renvoient l'un à l'autre grâce à cette mise en abyme rétrospective. Aussi, avons nous du mal à déterminer si c'est la préface qui met les mémoires

77 *Ibid.,*. p. 27.
78 *Ibid.*, p. 61.
79 Nous utilisons les guillemets pour désigner le personnage-auteur fictif de la préface et éviter la confusion avec l'auteur biographique de l'œuvre.
80 *Ibid.*, p. 480.

en abyme ou les mémoires qui réfléchissent la préface.

2.1.2. Le hors-texte

Parce qu'il s'éclaire que lorsque le lecteur a connaissance de la totalité de l'œuvre, Patrick Rebollar prétend que **le titre** acquiert parfois le statut de mise en abyme proleptique:

> « [...] les épigraphes, titres aussi à leur manière, ou sommaires denses et symboliques, proposent dans la plupart des cas [...] de véritables énigmes, que seule la relecture pourra élucider. »[81]

En effet, l'intitulé *Le Voleur,* ne s'adresse pas, comme on pourrait le croire, à un voleur en particulier (Randal), mais regroupe tous les brigands évoqués dans le roman (Randal, son oncle, Roger-La Honte,...). Quant à l'article au singulier accompagnant le nom commun, il reflète l'équivalence de tous les voleurs sur le plan moral: si la société est plus indulgente envers les voleurs légaux qu'envers les brigands, *Le Voleur*, lui, les prend pour ce qu'ils sont: des voleurs:

> « Pas plus vils que les voleurs légaux, ces outlaws. […] Tout tient à se confondre. […] Vie abjecte, qu'elle soit avoué ou clandestine […] Quelle différence, entre une orgie de bourgeoise et une ripaille d'escarpes? »[82]

Le titre est donc un mot-clé pour désigner tous les voleurs du roman sans exception. Cependant, cette mise en abyme prospective ne se révèle pleinement qu'après avoir lu le livre dans son entièreté.

Remarque:

Les titres des chapitres peuvent également être considérés comme des réflexions prospectives de l'énoncé car ceux-ci reproduisent en abyme les événements des chapitres. C'est ainsi que le sous-titre *Aventures de deux voleurs, d'un cadavre et d'une jolie femme* résume en une phrase tout le contenu du chapitre 14.

L'épigraphe qui figure sur la couverture de l'édition originale peut, elle aussi, être considérée comme une mise en abyme prospective de l'histoire car elle reproduit un des grands thèmes du récit, c'est-à-dire l'hypocrisie des voleurs officiels, en se référant à la fable de La Fontaine, *Le Mari,*

81 REBOLLAR, Patrick, En relisant les épigraphes de Claude Simon, Article paru dans *Études françaises* (Revue de la section de littérature française), n°3 .– Tokyo, Université Waseda, 1996 .– p. 143-164.
82 DARIEN, *op. cit*. p. 339.

la femme et le voleur :

> « … Les voleurs ne sont pas
> Gens honteux ni fort délicats.
> La Fontaine»[83]

D'un côté, il y a les voleurs protégés par les lois, comme l'oncle de Georges Randal qui feint de s'intéresser à sa victime pour le « qu'en dira-t-on? »:

> « Je hais mon oncle […] je meurs d'envie de lui crier que sa bonté n'est que mensonge et sa complaisance qu'hypocrisie ; de lui dire qu'il s'intéresse autant à moi que le bandit à la victime qu'il détrousse ... »[84]

D'un autre côté, il y a les « vrais » voleurs. Cette seconde catégorie de brigands est parfaitement représentée par Randal lorsqu'il s'exclame:

> « Il y a des voleurs qui remettent tout en ordre, dans les maisons qu'ils visitent. Moi, jamais. »[85]

Il est aisé de voir que « voleurs qui remettent tout en ordre » est une façon de désigner les voleurs protégés par l'état et l'ordre juridique.
Le contraste entre ces deux catégories de voleurs sera reproduit maintes fois dans le récit.

2.1.3. L'intertextualité littéraire et artistique

Le lecteur est rapidement frappé par la riche intertextualité présente dans la fiction de Darien qui insère en son sein des tableaux et des œuvres littéraires. Loin d'être uniquement décoratives, ces références intertextuelles et ces représentations visuelles se lisent comme des énoncés réflexifs.

2.1.3.1. L'intertextualité littéraire

Avant de donner quelques exemples, mentionnons d'abord la définition de la mise en abyme intertextuelle sur laquelle nous nous sommes basés pour structurer notre étude:

> « Est mise en abyme intertextuelle, toute enclave textuelle entretenant une relation de reflèt et

83 DE LA FONTAINE, Jean, *Le mari, la femme et le voleur* (livre IX, fable XV)
84 DARIEN, *op. cit*., p. 50.
85 *Ibid.*, p. 208.

d'interaction avec d'autres textes. Une relation de miroir ou d'analogie qui apparaît soit sous la forme d'inclusion (citation, allusion, emprunt) soit sous la forme de dérivation (imitation ou transformation »[86]

a) Les citations

Le *Voleur* abonde de citations. Il n'est pas rare que celles-ci reflètent soit le chapitre qui les contient, soit un thème ou un motif qui concerne le récit dans son entièreté. C'est ainsi que le thème de l'hypocrisie des voleurs officiels évoqué plus haut trouve également sa mise en abyme dans la citation suivante:

« quiconque est loup, agisse en loup;
c'est le plus certain de beaucoup »[87]

Cette fable de La Fontaine reflète le comportement de Randal: un loup qui agit en loup.
Un autre thème récurrent de l'œuvre est la recherche du bonheur, de l'idéal. En effet, tout au long du récit Randal cherchera la Vérité dans plusieurs façons de vivre ou diverses idéologies: l'anarchisme, le socialisme, la vie de criminel,... etc. Dans l'exemple ci-dessous, Randal se demande un instant si le bonheur n'est pas à chercher dans une « vie modeste » et s'émeut devant deux protagonistes qui vivent dans la pauvreté mais qui font preuve d'honnêteté en dégageant un amour sincère:

« … Hé! Qui peut dire
Que pour le métier de mouton
Jamais aucun loup ne soupire? »[88]

Cette mise en abyme, qui fait une fois de plus référence à une fable de La Fontaine[89], reflète l'instabilité du personnage Randal qui n'arrive pas à se ranger. Ainsi, ne trouvant pas la liberté et le bonheur espéré dans le crime, le héros du *Voleur* erre désespérément entre le monde des moutons et celui des loups.

b) Les allusions

Le Voleur est également parsemé d'allusions diverses. Nous examinerons ici quelques-unes de ces

86 FAROUK, May, *Tahar Ben Jelloun: étude des enjeux réflexif dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. "Approches Littéraires", 2008, p. 128.
87 DARIEN, *op.cit*., p. 102.
88 *Ibid.*, p. 348.
89 DE LA FONTAINE, Jean , *Le loup et le renard* (Livre XII, Fable, IX)

références par genre:

Les œuvres scientifiques

Darien est un homme de son époque et fait souvent référence à des auteurs et des concepts célèbres au 19ème siècle. Dans ces conditions, comment aurait-il pu ne pas évoquer la théorie présentée dans l'*Homme Criminel* (1876), le célèbre ouvrage de Cesare Lombroso? Rappelons que cette théorie se basait uniquement sur les caractéristiques physiques de l'homme pour déterminer son potentiel de criminalité. Ainsi, le criminel avait une physionomie particulière.[90] Cela supposait que le penchant criminel était d'origine génétique: ne devient pas criminel qui veut. Toute conception qui pourrait expliquer les déviances criminelles par le milieu social était ainsi mise à l'écart.

Tout au long de son roman, Darien va démonter cette théorie en démontrant que « chacun porte en soi tous les éléments du crime »[91]. L'exemple ci-dessous critique Lombroso en faisant directement allusion à son ouvrage:

> « Je les regarde, ces voleurs; et je cherche parmi eux l'être au front bas, aux yeux sanglants, au visage asymétrique. Lombroso a dû le mettre dans son armoire, car je ne peux le découvrir. Ces voleurs sont des hommes comme les autres [...] »[92]

Ainsi, même si leurs conclusions diffèrent, le *Voleur* et l'œuvre de Lombroso ont en commun la volonté d'expliquer les causes de la criminalité.

Un second exemple d'intertextualité juridique fait référence à certains chapitres du mémoire *Qu'est-ce que la propriété? Ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement* (1840) de Proudhon [93] qui a rendu célèbre la formule « la propriété, c'est le vol »[94] :

> « (Issacar a) la moustache courte et la barbe rampante, qui cherche à usurper sa place, symbolisent les excès de la Propriété, dévoratrice d'elle-même, dit Proudhon […] [95]

Le Voleur, défend les mêmes idées sur la propriété lorsqu'il déclare:

---

90 Notons que ce phénomène faisait partie de toute une tradition de physiologies et physionomies très en vogue à l'époque.
91 DARIEN, *op.cit.*, p. 84.
92 *Ibid.*, p. 340.
93 Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) est un polémiste, journaliste, économiste, philosophe et sociologue français. Il fut le premier à se qualifier d'anarchiste.
94 Originellement de Brissot de Warville.
95 DARIEN, *op. cit.*, p. 65.

> « Voila des gens qui défendent la propriété et l'héritage! […] ils se supplicient eux-mêmes et torturent les autres de toutes les façons imaginables […] »[96]

Enfin, de très nombreuses allusions au **Code pénal** divisent les personnages du *Voleur:*

> « Pour diviser en deux parties les unités malfaisantes qui composent cette masse, on est obligé de prendre le code pénal »[97]

Le Code reflète ainsi la tension existant entre les personnages (ce qui entraine l'action): les criminels officiels, protégés par les lois, et les brigands véritables. La division du monde en deux, conséquence du Code, reflète la division des personnages au niveau du récit. Cet ordre apparent sera pourtant remis en question à la fin du récit (cf. infra)

Les références littéraires

Le roman est aussi rempli de romans. Ainsi, dès le premier chapitre, le personnage de Randal fait référence au célèbre conte des *Mille et Une Nuits*:

> « Non, Ali-Baba n'a point éprouvé, en pénétrant dans la caverne des quarante voleurs, des tressaillements plus profonds que ceux qui m'agitent en ouvrant le livre sacré! »[98]

L'histoire d'*Ali-Baba et les quarante voleurs*[99] est une mise en abyme littéraire exemplaire du *Voleur* de Darien. En effet, il est aisé de faire le lien avec l'histoire de Randal. Tout comme notre héros vole l'argent des voleurs légaux, le voleur perse s'empare du butin des bandits. Cela rejoint la dernière observation de Randal: « on se fait toujours voler par quelqu'un » et souligne le fait que les voleurs sont partout et se mangent entre eux:

> « […] je prendrai aux autres ce qu'ils gagnent ou ce qu'ils dérobent, exactement comme le font les gouvernants, les propriétaire et les manieurs de capitaux »[100]

La mise en abyme horizontale

96 *Ibid.,* p. 266.
97 *Ibid.*, p. 105.
98 *Ibid.*, p. 43.
99 Ali Baba, un pauvre bûcheron, un jour alors qu'il coupait du bois entend des voix : il se cache derrière un buisson où il entend le chef des quarante voleurs prononcer la formule magique qui permet d'ouvrir une porte dans la montagne : « Sésame, ouvre-toi ! » et la formule magique pour la fermer : « Sésame, ferme-toi ! ». Dès le départ des bandits, Ali Baba essaie à son tour la formule et entre dans la grotte où il découvre des trésors accumulés et emporte une partie de ceux-ci.
100 DARIEN, *op. cit.*, p. 66.

Nous ne retrouvons pas seulement des œuvres d'autres auteurs dans *Le Voleur*, mais également des références à des romans de Darien lui-même.
Le meilleur exemple de cette mise en abyme horizontale, nous est offert par l'alinéa suivant dans lequel Randal s'adresse au juif Issacar en ces termes:

> «Vous êtes certainement l'auteur principal de cet épouvantable crime qui a indigné le monde entier, et qui a dû vous paraître tellement odieux à vous-même que vous avez abandonné l'administration »[101]

Comme le remarque Patrick Besnier, ce passage « s'éclaire à la lecture de l'*Epaulette*, où l'on apprend que Issacar, sous-préfet, a été responsable du massacre des grévistes à Fournies »[102]:

> « M. Issacar adresse quelques mots au commissaire de police qui vient se porter sur notre gauche; puis, il s'avance rapidement vers le commandant Sappue et lui parle à voix basse, avec des gestes énergiques. Le commandant donne l'ordre de charger les fusils.»[103]

C'est ainsi qu'un personnage (en l'occurrence Issacar) tisse les liens entre deux œuvres, à savoir l'*Epaulette* (1901) et *Le Voleur* (1897). Mentionnons par la même occasion, qu'il s'agit ici d'une mise en abyme prospective des plus pures puisque le passage annonce déjà le crime qui aura lieu dans un autre roman.

2.1.3.2. Les représentations visuelles

L'auteur du *Voleur* disperse aussi à travers son texte des références à des représentations visuelles. Ces références picturales agissent parfois comme des mises en abyme de l'énoncé:

> « Sic transit gloria mundi, soupire mon oncle, qui ne sait pas le latin, mais qui a lu la phrase au bas d'une vieille estampe qui représente Bélisaire tendant son casque aux passants »[104]

L'estampe citée dans la phrase ci-dessus met en scène la légende qui veut que, tombé en disgrâce et devenu aveugle, le général byzantin ait mendié accompagné d'un jeune garçon.[105] Cette scène ne reflèterait-t-elle pas l'oncle aveuglé par l'argent et mendiant « l'aumône de la légalité » pour

101 *Ibid.*, p. 467.
102 DARIEN, *op. cit.*, note de BESNIER, Patrick, p. 500.
103 DARIEN, *L'épaulette,* Paris, Fasquelle, 1905, p. 315.
104 DARIEN, *op. cit.*, p. 48.
105 Le sujet a inspiré de nombreux peintres à la fin du 18ème siècle, en particulier Gérard et David, avec un tableau datant de 1781, aujourd'hui au musée de Lille.

commettre ses méfaits, entrainant ainsi son neveu Randal dans la disgrâce? Les lignes suivantes nous incitent à le croire:

> « C'est mon oncle, à présent, qui veille sur mes jeunes années. Mes parents sont morts, et il m'a été donné comme tuteur. […] Je meurs d'envie de lui crier qu'il est un voleur. L'argent que mes parents ont amassé, et qu'ils m'ont légué, je ne l'aurai pas. Je ne serai pas riche ; je serai peut-être pauvre. »[106]

En effet, la loi autorise l'oncle Urbain à voler l'héritage de son jeune neveu en toute légalité:

> « - La loi m'autorise...
> - oui! à tout! A voler la dote de votre fille, comme vous m'avez volé mon héritage à moi! »[107]

Un autre exemple de mise en abyme est la célèbre représentation du symbole de « L'œil dans le triangle »[108]:

> « J'aime mes parents. Je ne dis pas que je les aime beaucoup-je manque de point de comparaison— Je les considère, surtout, comme mes juges naturels (l'œil dans le triangle, vous savez) »[109]

Ce symbole représentant l'«Œil Qui Voit Tout de Dieu» est une mise en abyme de l'étouffement dont Randal souffre, étant continuellement observé et jugé par le monde qui l'entoure.
Or, « l'œil qui observe et qui juge » est un motif récurrent dans le récit. Est-ce par hasard si les parents de Randal ont accroché le portrait de celui qu'on surnomme « n'a qu'**un** œil » dans sa chambre?:

> «- A quoi ça sert-il, alors, d'avoir mis dans ta chambre le portrait du grand patriote? Je parie que tu ne le regardes seulement pas, avant de te coucher...[...]
> Je ne me rappelle déjà plus de sa figure : et si sa face- de profil-ne protégeait pas mon sommeil, pendant les vacances, j'ignorerais comment il a le nez fait »[110]

106 DARIEN, *op. cit,* p. 48.
107 *Ibid.*, p. 63.
108 Ce symbole est apparu pour la première fois au cours du 17ème siècle et 18ème siècle (bien que des représentations d'un œil omniscient peuvent être trouvées dans la mythologie égyptienne et l'œil Oudjat.) Parfois, l'œil de la Providence est aussi entouré par des nuages. Plus tard, un triangle viendra l'entourer. Il se laissera alors interpréter comme représentant la trinité et donc explicitement le dieu chrétien
109 DARIEN, *op. cit*., p. 47.
110 *Ibid*., p. 39-41.

Mentionnons encore avant de conclure et de passer à l'analyse des réflexions de l'énonciation que les mises en abyme du *Voleur* peuvent aussi refléter le contenu du roman à travers des œuvres rédigées ou fabriquées par les personnages mêmes du récit. Ainsi, la « lettre d'Hélène » résume la bizarrerie et l'intrigue complexe qui caractérise le roman de Darien:

> « Il est minuit et je n'aurai pas fini avant trois heures, car c'est un roman que j'ai à vous écrire, un roman des plus curieux, des plus bizarres et des plus mouvementés, un roman romanesque. »[111]

En effet, la multiplication des personnages a tendance à rendre l'intrigue du *Voleur* complexe et mouvementée (à la façon d'un roman-feuilleton) et les coïncidences extraordinaires (rencontres et situations peu probables et pas très crédibles, ..etc.) sont, en effet, curieuses.

Conclusion:

La mise en abyme chez Darien peut être qualifiée de **« métonymique »**: elle éclaire la fiction de l'intérieur en la reproduisant à une échelle inférieure et en stylisant ce qu'elle copie.

Les énoncés réflexifs sont aussi des énoncés « **synecdochiques** »: ils s'approprient progressivement la totalité du récit, en le condensant.

Nous verrons dans le chapitre suivant, que la mise en abyme ne se contente pas de condenser la matière du récit: elle complexifie la première lecture en faisant subir au contexte une pluralisation de sens. La mise en abyme a ainsi une double fonction de compression et de dilatation. (cf. infra)

L'étude de la mise en abyme de l'énoncé que nous venons de faire, nous permet de conclure que l'histoire du récit-cadre est mise en abyme dans son entièreté ou partiellement par des œuvres diverses.

Si ces œuvres d'art comportent un producteur et un récepteur, celles-ci peuvent réfléchir outre la fiction qui les contiennent, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur, on parle alors de mise en abyme de l'énonciation...

2.2. Mise en abyme de l'énonciation

Les mises en abyme du *Voleur* ne se contentent pas de refléter l'histoire, elles procèdent également à une réflexion de l'énonciation ou de ce que Roger Vandenbrande appelle la « mise en abyme de

[111] *Ibid.*, p. 334.

l'aspect pragmatique du discours ».[112]:

2.2.1. La mise en abyme du producteur et du récepteur du récit

La tentative d'intégration du producteur et du lecteur empirique dans *Le Voleur* est manifeste. Intéressons-nous avant tout à l'agent de la production: Georges Darien.

2.2.1.1. Réflexion du producteur

Le Voleur met son auteur en abyme en instaurant des similitudes entre le personnage Randal et son producteur Darien. Ceci permet au lecteur d'identifier le protagoniste à son créateur.

L'identification est tout d'abord obtenue par le biais « qui consiste à qualifier le mandataire en lui attribuant une **activité identique** ou analogue à celle de l'auteur »[113] Ainsi l'activité de l'auteur, en l'occurrence l'écriture, est très nettement mise en scène: même si Randal n'est pas lui-même romancier, il écrit ses mémoires:

> « Il m'est venu une idée, idée extraordinaire, bizarre si vous voulez, mais que je veux mettre à exécution tout de suite. Je me suis mis en tête d'écrire mes mémoires [...] Je ne pense pas que ce soit si difficile que ça d'écrire un livre ; et je crois que n'importe qui réussirait à en faire un bon [...] J'écris, j'écris. J'empile page sur page, j'use des plumes, je vide mon encrier. »[114]

Cette mise en abyme de l'auteur est redoublée car Randal n'apparait pas seulement comme le producteur du récit qu'on est en train de lire, il est aussi l'auteur de plusieurs articles évoqués dans ce récit-même:

> « La "Revue Pénitentiaire" a paru ; et mon article a fait sensation. Je l'avais intitulé: "De l'influence des tunnels sur la moralité publique" [...] cette étude, qui est mon début littéraire, a fait beaucoup de bruit. Elle m'a valu de nombreuses lettres, toutes flatteuses. Une seule est blessante pour mon amour-propre d'auteur »[115]

Pour apprécier pleinement cette mise en abyme, il faut savoir que Darien était aussi le pamphlétaire le plus virulent de cette fin de siècle. Il a collaboré à plusieurs revues anarchistes, parmi lesquelles *L'Escarmouche*, *L'Ennemi du peuple* et *L'En dehors*.

En second lieu, l'identification du personnage à son créateur est fortifiée par le rapport auteur-

112 Terminologie empruntée à Roger Vandenbrande dans *Onze études sur la mise en abyme*, p. 136.
113 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 102.
114 DARIEN, *op. cit.*, p. 422-425.
115 *Ibid.*, p. 243.

personnage tel qu'il est décrit par Bakhtine: tous deux font partie du même monde spatio-temporel et concourent aux mêmes valeurs.[116]

Premièrement, ils appartiennent à la **même génération**, vivant tous deux dans la seconde moitié du 19ème siècle. Divers "marqueurs temporels" permettent de situer l'action du roman vers 1880. Il s'agit par exemple de références à des personnages publics du 19ème siècle, comme le 39ème président du Conseil des ministres français, Léon Gambetta, dont nous connaissons la date exacte du mandat (1881-1882).

Deuxièmement, Darien ressemble physiquement, psychologiquement, socialement et moralement à l'auteur. Si nous comparons l'image représentant le voleur sur la première de couverture et les photos que nous possédons de Darien, nous ne pouvons que constater le côté dandy de l'un et de l'autre.

L'aspect psychologique, moral et politique de l'écrivain est, quant à lui, dévoilé dans d'autres ouvrages du même auteur et correspond parfaitement à la psychologie de Randal. Ainsi, dans *La belle France* (1900) le narrateur déclare:

> "C'est le fanatisme de la liberté, seul, qui peut avoir raison du fanatisme de la servitude et de la superstition. »[117]

C'est exactement cette liberté psychologique, sociale et morale que Randal défend à travers ses mémoires:

> "Quelle servilité! Qui donc écrira l'histoire de l'esclavage depuis sa suppression?"[118]

En dernier lieu, cette interprétation autobiographique est confirmée par le patronyme du protagoniste qui ressemble curieusement à celui de l'auteur: Georges Darien vs. Georges Randal.

Tout ceci nous permet de conclure qu'au fond de la mise en abyme, se dessine une **personne biographique** qui s'exprime à travers elle. Randal apparaît comme « l'autre possible », c'est-à-dire le double emblématique du responsable de l'œuvre que nous étudions. Pour suivre la pensée de Barthes: l'auteur « s'imite », « se fabrique un autre corps »[119] : il construit une figure auctoriale et la fait endosser à son personnage. Ainsi, l'auteur trouve son double dans le narrateur qui est aussi une

116 BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
117 DARIEN, *La Belle France*, Paris, Ed. Complèxe, 1993, p. 193.
118 DARIEN, *op. cit*, p. 368.
119 BARTHES, Roland, *La Chambre claire: notes sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1980, p. 127.

sorte de faux sosie de Randal. (**Darien = ”Darien” = Randal).**

Cependant, nous remarquons avec Dallenbach que cette illusion est condamnée à se défaire tôt ou tard.[120] Au lieu d'attendre passivement sa déconstruction, Darien préfère « établir d'emblée une relation d'incertitude qui, par intrusion de dissemblance au sein de la ressemblance, instaure l'illusion tout en l'empêchant de jamais “prendre”. »[121]

Le côté ennuyeux du « Darien » de la préface ne correspond pas au révolté agressif qu'est Randal. De même, l'auteur autobiographique ne peut être comparé à un cambrioleur.

Ainsi, même si Georges Darien, Randal et le narrateur de la préface se ressemblent sur plusieurs points, le lecteur ne peut conclure avec certitude qu'il s'agit du même personnage: il doutera, sera troublé (cf. infra)

Les remarques faites ci-dessus, amènent une question avec elles: est-il possible **qu'un personnage rencontre son double**?

Étant donné que la mise en abyme de l'auteur fictif est prospective, Randal ne peut se reconnaître dans le personnage de Darien. Par contre, « Darien » se voit confronté à lui-même, ou du moins à un personnage qui lui ressemble, avant de lire le manuscrit du voleur. Ainsi en arrivant à l'auberge, l'hôtelière lui fait remarquer sa ressemblance avec le protagoniste du récit-cadre (cf. supra).

D'après Dällenbach, la réaction du personnage confronté à sa propre image peut varier:

> « (il peut) percevoir l'analogie ou y demeurer aveugle, l'interpréter correctement ou se méprendre à son propos »[122]

Dans le cas de notre personnage bouffon, on observe une réaction assez curieuse: « Darien » ne perçoit pas les similitudes entre lui et le héros du *Voleur*, ce qui amplifie son manque de profondeur.[123]

Si la reconnaissance de soi par soi dépend de la psychologie et de l'intelligence du personnage, « le récit est tenu de le manipuler de telle sorte qu'il ne puisse jusqu'au dénouement accéder à la plénitude de la vérité »[124] En effet, les mises en abymes dans le roman étudié ne s'adressent pas aux personnages, mais au lecteur. Parce qu'elles font partie de l'intrigue, nous comprenons qu'elles ont intérêt à ne pas être révélées par les protagonistes du récit avant que celui-ci ait prit fin.

2.2.1.2. Réflexion du récepteur

120 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 106.
121 *Ibid.*, p. 106.
122 *Ibid.*, p. 110.
123 Cependant nous verrons dans le dernier chapitre que ce « manque de profondeur » n'est qu' apparent.
124 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 100.

Le discours des personnages que nous venons de mentionner s'adresse à un « tu » qui demeure invisible, le narrataire, qui n'est autre que le lecteur implicite de leurs paroles, c'est-à-dire le lecteur du roman. Celui-ci a, tout comme le producteur, ses doubles dans le roman étudié.
Nous proposons ici quelques-unes des situations typiques où les personnages apparaissent dans le rôle de lecteur.
Mentionnons tout d'abord que le personnage bouffon de la préface (Darien fictif) est le lecteur du même roman que nous. Cette réflexion fait entrer le lecteur de plain-pied dans l'univers fictif. Car comme le faisait remarquer Borgès à propos de la mise en abyme de l'énonciation:

> "de telles inventions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs" [125]

Bien que le personnage Randal reflète avant tout l'auteur biographique, il se retrouve parfois aussi dans la position de lecteur. C'est ainsi que le héros découvre en même temps que nous la lettre de « l'honnête industriel » au banquier Delpich:

> « [...] les rayons lumineux se projettent sur une feuille de papier où grimacent quelques lignes d'écriture, une lettre commencée sans doute, que je me mets à lire pour calmer mes nerfs.
>
> A M. Delpich, banquier, 84, rue d'Arlon.
>
> Mon cher ami,
>
> Ne vous donnez plus la peine de me chercher un commanditaire parmi vos clients. J'ai déniché l'oiseau rare. C'est un jeune serin nommé Georges Randal, ingénieur de son état, qui est tout disposé à remettre entre mes mains deux cent mille francs, ou même trois cent mille, dans le plus bref délai J'ai rarement vu un pareil imbécile [...] »[126]

Ce qui attire une fois de plus notre attention dans ce passage, c'est le fait que Darien se voit confronté à sa propre image et croit en tirer une leçon lorsqu'il s'exclame non sans ironie:

> « C'est toujours instructif, et quelques fois agréable, de savoir ce que les autres pensent de vous. »[127]

125 *Ibid.*, p. 218.

126 DARIEN, *op.cit*., p. 137.
127 *Ibid.*, p. 138.

Le voyeurisme et la curiosité de Randal connotent ainsi notre propre situation de spectateur.
Mais l'œuvre ne donne pas toujours à lire sa réceptivité aussi aisément. La mise en abyme du récepteur est plus souvent métaphorique ou métonimique. Ainsi, la **forme dialogique**, qui reçoit une place toute particulière dans *Le Voleur*, constitue une métaphore du processus de la lecture, de la communication entre l'auteur et son lecteur (puisque chaque fois que l'un des personnages participant au dialogue devient narrateur, l'autre prend forcément le statut de narrataire premier, nous autres étant lecteurs narrataires extratextuelles). C'est donc aussi de cette façon que le lecteur peut rencontrer son « double » dans le récit.
Ainsi, en rappelant au lecteur que ces personnages ne sont que des « êtres de papier », *Le Voleur* ne laisse pas l'occasion au lecteur d'oublier qu'il est en train de lire un livre.

2.2.3. Mise en abyme du contexte de la production et de la réception

Certaines mises en abyme énonciatives ont aussi pour but de rappeler la situation d'énonciation, c'est-à-dire le contexte de production et de réception:

2.2.3.1. Réflexion de la production

La première, cherche à refléter les phases de l'écriture, en d'autres termes, elle veut rendre visible ce que l'auteur veut généralement cacher: les indices de « fabrication » du texte.
C'est ainsi que le personnage-auteur « Darien » parle du *Voleur* en ces termes:

> « Une chose qu'on me reprochera, pourtant - et avec raison, je le sais, - c'est de n'avoir point introduit un personnage, un ancien élève de l'École Polytechnique, par exemple, qui, tout le long du volume, aurait dit son fait au Voleur. Il aurait suffit de le faire apparaître deux ou trois fois par chapitre »[128]

Ce passage rend intelligible l'écriture du roman

2.2.3.2. Réflexion de la réception

La mise en abyme du contexte de réception met, quant à elle, en lumière l'accueil d'un texte par le public et prend ainsi le dessus sur la réception à venir de son propre texte. Dans l'exemple suivant, un protagoniste évoque l'influence négative des journaux sur les lecteurs:

[128] DARIEN , *op. cit*., p. 32 .

> « Nous aurons même le plaisir de lire dans les gazettes, ce jour-là, le récit de votre voyage en province, ou tout au moins de ses conséquences. Récit qui donnera à plus d'un jeune homme pauvre l'idée de commencer son roman en marchant sur les traces du voleur inconnu. »[129]

Randal donne son avis sur la question:

> « [Les comptes-rendus] de crime ne donnent guère d'idées dangereuses, mais ils satisfont des instincts qui continuent à dormir, nourrissent de rêves des imaginations affamées d'actes. [...] Le récit émouvant d'un beau crime apaise maintes colères et tue dans l'œuf bien des actions que la Société redoute. »[130]

Le héros du roman suggère ici que la lecture des comptes-rendus de crimes dans les journaux (et donc aussi notre roman) n'incite pas les lecteurs à commettre les mêmes méfaits. Il souligne ici le côté libérateur de son œuvre. Dans le septième chapitre du *Voleur*, Roger-la-Honte évoque le même pouvoir exaltant et libérateur des chefs-d'œuvre « illuminant les murs des musées »[131] exercé sur les spectateurs lorsqu'ils admirent les tableaux dans les galeries:

> « J'ai vu les figures des serfs de l'argent, les soirs des dimanche pluvieux, lorsqu'ils sortent des musées qu'ils ont été visiter ; j'ai vu leurs fronts fouettés par l'aile du rêve, leurs yeux captivés, encore par un mirage qui s'évanouit. Leur esprit n'est point écrasé sous la puissance des œuvres qu'ils ne peuvent analyser et qu'ils ne comprennent même pas ; mais ils ont eu la vision fugitive de choses belles qui ont existé et qui existent ; ils ont eu la sensation éphémère de la possibilité d'une vie libre et splendide qui pourrait être la leur et qu'ils n'auront jamais, jamais, qu'ils savent qu'ils ne peuvent avoir, et qu'il leur est interdit de rêver. Car ils sont les damnés qui doivent croire, dans les tourments de leur géhenne, à l'impossibilité des paradis; qui doivent prendre – sous peine d'affranchissement immédiat – la vérité pour l'erreur et les réalités pour les chimères....Ah! La tristesse de leurs figures, au bas de l'escalier du Louvre! » [132]

Les deux mises en abyme reflètent la même relation de l'œuvre à ses lecteurs: la lecture permet l'évasion, le rêve.

---

129 *Ibid.*, p. 213.
130 *Ibid.*, p. 213.
131 *Ibid.*, p. 128.
132 *Ibid.*, p. 128.

2.3. La réflexion du code

Enfin, lorsqu'un énoncé est réfléchi non pas dans sa dimension référentielle ni dans sa dimension pragmatique, mais dans sa dimension littérale, nous avons à faire à une mise en abyme du code. En effet, le texte est non seulement miroir de son créateur, mais aussi de la Création. Ainsi, le roman de Darien contient encore un dernier type de mise en abyme élémentaire : la réflexion du code. Celle-ci donne lieu à deux mises en abyme distinctes:

> « [...] l'une fictionnelle, dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, l'autre, textuelle, le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante » [133]

2.3.1. La mise en abyme textuelle

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, la mise en abyme textuelle réfléchit la structure du texte (cf. supra).

La description de la mine dans le chapitre quatorze, par exemple, relève de la mise en abyme textuelle dans la mesure où elle reproduit le schéma de quête illustré à plusieurs reprises par le récit:

> « Quand on descend dans une mine, après le soudain passage de la lumière au ténèbres, après l'émotion que cause la chute dans le puits, la certitude vous empoigne -la certitude absolue-que vous montez au lieu de descendre. Cette conviction s'attache à vous, s'y cramponne, bien que vous sachiez que vous descendez, et vous ne pouvez vous en défaire avant que la cage vous dépose au fond. Alors...j'y suis au fond. »[134]

Cette structure circulaire de l'œuvre se reflète au niveau de l'intrigue du roman: au début du récit, Randal est persuadé que le bonheur existe et se met à le chercher dans diverses idéologies en croyant à chaque fois avoir trouvé sa « place »:

> « Je me désespère dans l'attente de quelque chose qui ne vient pas, que je sais ne pas pouvoir venir, quelque chose qu'il me faut, dont je ne sais pas le nom, et que tout mon être réclame tel l'écrivain, sans doute, qui formule des paradoxes et qui se sent crispé par l'envi, chaque fois qu'il prend sa plume... »[135]

133 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 123.
134 *Ibid.*, p. 333.
135 *Ibid.*, p. 337.

Ce n'est qu'à la fin du récit qu'il se rend compte qu'il n'a pas avancé, pis il est encore plus perdu qu'au départ ayant maintenant la certitude que la Vérité et le bonheur absolus n'existent pas. Randal est condamné à rester éternellement dans le noir, le fond de la mine: vivre sans but et certitudes aucunes:

> « Que faire de son coeur? Que faire de son énergie? Que faire de sa force? [...] En vérité je n'en sais rien »[136]

Cette structure se répète aussi au niveau des micro-séquences. A chaque « micro-quête », Randal associe une déception, une désillusion. D'abord, Randal enfant espère étancher sa soif de Vérité avec le Code, le respect des lois:

> « Une après midi, j'ai pu m'introduire sans bruit dans la bibliothèque, saisir un Code, le cacher sous ma blouse et me réfugier, sans être vu, derrière le feuillage d'une tonnelle, au fond du jardin. [...] Je lis. Je lis avec acharnement, avec fièvre. Je lis le Contrat de louage, le Régime dotal, beaucoup d'autres choses comme ça. [...] Avec quelles transes d'être surpris avant d'avoir pu boire à ma soif à la source de justice et de vérité [...] Le voile qui me cache la vie va se déchirer tout d'un coup, je le sens ; je vais savoir le pourquoi et le comment de l'existence de tous les êtres [...] »[137]

Mais très vite, le jeune Randal s'apercevra que le livre ne délivre pas les secrets de l'existence:

> « Et je ne sens pas monter en moi le feu de l'enthousiasme, et je ne suis point envahi par cette exaltation frénétique que j'attendais aux premières lignes. »[138]

Parce que le chemin de la loi ne lui apporte pas la prospérité, il décidera de se faire voleur pour ne pas vivre le malheur des pauvres, pensant ainsi que l'argent lui apporterait le bonheur:

> « J'ai peur d'être pauvre – et j'aime l'argent. Oui j'aime l'argent ; je n'aime que ça. C'est l'argent seul, je l'ai assez entendu dire, qui peut épargner toutes les souffrances et donner tous les bonheurs ; c'est l'argent seul qui ouvre porte au seuil de laquelle les déshérités végètent ; c'est l'argent seul qui donne la liberté. »[139]

136 *Ibid.*, p. 480.
137 *Ibid.*, p. 43.
138 *Ibid.*, p. 44.
139 *Ibid.*, p. 49.

Si le héros a d'abord l'impression d'avoir trouvé sa voie dans cette activité exaltante, il n'en est plus aussi certain au fur et à mesure que les pages se tournent:

> « Quelque chose me manque encore. Je ne saurais dire quoi. »[140]

Et le chapitre intitulé « Où l'on voit que l'argent ne fait pas le bonheur » traduit bien la désillusion du personnage.
A la fin du récit Randal et ses doubles finissent par conclure:

> « [...] que tout est bien vulgaire, à droite ou à gauche, en haut ou en bas. Pas de types. Pas de victimes naïves, de scélérats parfaits. Des réductions de filous et des diminutifs de dupes, des demi-fripons et des quarts d'honnêtes gens. Hypnotisés de la spéculation, convulsionnaires de l'agiotage, possédés du jeu, qui ne seraient pas trop méchants, au fond, s'il n'y avait pas d'argent. »[141]

Notre protagoniste principal essaie de se libérer du poids de sa famille et du passé afin de se démarquer et de protester contre la bourgeoisie et l'hypocrisie, mais à la fin du récit, il se retrouve inéluctablement au point de départ, avec des questions qui demeurent sans réponses. Sa quête ne finit jamais et amène à chaque fois de nouvelles questions. Le héros est condamné à un perpétuel recommencement, car sa quête reste inachevée.
Ainsi, le titre du dernier chapitre (« Conclusion provisoire comme toutes les conclusions ») est une mise en abyme textuelle parce qu'elle reflète, elle aussi, la structure d'infinie de l'œuvre, soit la recherche perpétuelle de la Vérité:

> « On veut savoir comment ça finit. Hélas ! ça ne finit jamais, ça continue… »[142]

On retrouve cette impression d'éternel recommencement dans le discours d'autres personnages aussi. C'est ainsi que l'abbé Lamargelle (encore un double de Randal), termine son long monologue par une phrase suggérant une répétition infinie:

> « j'emporte ces papiers que vous avez volés et qui me permettront sans doute de commettre de nouveaux vols … Misère... »[143]

140 *Ibid.*, p. 465.
141 *Ibid.*, p. 470.
142 *Ibid.*, p. 479.
143 *Ibid.*, p. 479.

Nous avons ici à faire à un parfait exemple de mise en abyme à l'infini: le papier qui permet de voler à l'infini, qui passe de main en main sans jamais s'arrêter.
La phrase terminale du roman reflète encore mieux ce type de mise en abyme.

> « Dire qu'on est toujours volé par quelqu'un... Ah! Quelle chienne de vie! »

Cette dernière phrase suggère un vol sans fin: le voleur se fait voler son manuscrit qui se fait voler par le lecteur, etc.
Enfin, le dernier chapitre tout entier peut être considéré comme une mise en abyme rétrospective qui renvoie à tout ce qui était métaphorique dans les chapitres antérieurs. Ainsi, il est la version littérale de ce que le roman ne voulait pas dévoiler avant la fin. Le motif de liberté qui faisait déjà sens dans les chapitres antérieurs acquiert ici une tonalité et une signification différente.

De surcroît, parce qu'elles unifient l'œuvre de Darien, la plupart de ces mises en abymes textuelles sont aussi des « mises en abyme transcendantales »: la fiction de Darien fonctionne comme métaphore de la création, elle mime son origine, à savoir une quête qui n'aboutit jamais et qui doit être répétée à l'infini. Pour reprendre les mots de Dällenbach, « le récit se modèle sur sa métaphore d'origine autant que celle-ci se modèle sur lui. »[144]

2.3.2. La mise en abyme métatextuelle

La mise en abyme métatextuelle réfléchit, quant à elle, le mode d'emploi du texte, une clé pour une meilleure compréhension du récit. Ainsi, trouve-t-on dans *Le Voleur* divers énoncés reflétant le propre art poétique de l'auteur par métaphores.
Randal abandonne son roman, tout comme il invite le lecteur à abandonner *Le Voleur* après l'avoir lu :

> « [...] je ne veux pas l'emporter et je n'ai point le courage de le détruire. Je vais le laisser ici, dans ce sac où sont mes outils, ces ferrailles de cambrioleur qui ne me serviront plus. Oui je vais le laisser là. »[145]

Premièrement, Randal se donne la liberté de passer à autre chose, de ne pas rester coincé dans ses

144 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 137.
145 DARIEN, *op. cit.*, p. 480.

propres idées, tout comme l'auteur implicite donne la liberté au lecteur implicite de ne pas considérer son livre comme un « évangile à prendre en entier ou à laisser »[146]
C´est ce que Randal annonce explicitement dans le roman lorsqu'il refuse de conclure son récit:

> « On veut savoir comment ça finit. Hélas ! ça ne finit jamais, ça continue… »[147]

Refuser de conclure, c'est refuser de donner une interprétation du livre. Ainsi, à l'instar de Randal, le lecteur implicite ne doit pas chercher à tirer une conclusion, une morale de l'histoire.
Deuxièmement, Randal nous met en garde contre les apparences trompeuses et semble nous dire: «lecteur, ce que je dis n'est peut-être pas la vérité »:

> « Mon oncle, ne faites aucune attention à mon air ; il pourrait vous tromper. »[148]

Mais Darien connait les craintes du lecteur, il sait qu'il redoute la pénombre des ouvrages sans réponses:

> « Mon silence c'est l'inconnu; et sa nature nerveuse ne peut pas supporter l'anxiété. Il veut savoir ce que je pense de lui pour le passé-et pour l'avenir.- Il veut la bataille. Il ne l'aura pas. »[149]

Comment faut-il lire dans ce cas? La réponse de Darien semble être: « comme il te plaira »

> « Ce serait trop simple [...] de nous laisser nous instruire nous-mêmes en lisant les livres qui nous plairaient, et comme il nous plairait. »[150]

Ce dernier type de mise en abyme nous permet d'enchainer sur les effets de la lecture dans le dernier chapitre. En effet, on remarque qu'il est très souvent question du but poursuivi par l'œuvre, de l'effet qu'elle produit sur le personnage. Ainsi, l'œuvre que nous lisons est susceptible de poursuivre un but, de produire sur nous un effet. C'est ce qu' on pourrait appeler l'aspect « performative » de la mise en abyme.

146 Préface de Pierre Kropotkine à Emile Pouget et Emile Pataud, *Comment nous ferons la révolution*, 1991,p.6.
147 DARIEN, *op. cit.*, p. 479.
148 *Ibid.*, p. 77.
149 *Ibid.*, p. 76.
150 *Ibid.*, p. 55.

Chapitre 3

Effets et fonctions de la mise en abyme chez Darien

La dernière partie de notre exposé se propose d'étudier les motivations de l'auteur à user du procédé de la mise en abyme dans *Le Voleur*. Quel effet veut-il produire et pourquoi?

3.1. L'effet de trouble

Comme le remarque Lucien Dällenbach, certaines mises en abyme parviennent à nous « susciter le vertige »[151] ou à nous faire « perdre pied ».[152]

Cette partie de notre analyse veut démontrer que les mises en abyme présentes dans le roman de Darien sont de celles qui font naître cet effet troublant chez le lecteur. Pour ce faire, nous devons avant tout délimiter la notion de « trouble ».

3.1.1. Dénominations du malaise

Que faut-il exactement entendre par effet de trouble? Plusieurs auteurs se sont sérieusement penchés sur la question. Pour reprendre les exemples cités par Jean-Marc Limoges[153], un premier échantillon nous est donné par Michel Leiris, celui-ci faisant l'expérience de l'infini en analysant une boîte de cacao où se trouve une femme tenant une boîte où se trouve la même image de cette femme tenant une boîte... et se dit lui-même « saisi d'une espèce de vertige »[154].

Lorsque Bernard Leconte se trouve devant la représentation « d'un tableau dans le tableau ou de tout autre dispositif réflexif », il reconnait aussi être saisi d'« un trouble, presque [d']un tremblement intellectuel »[155].

Dans son *Essais sur la signification au cinéma*, Christian Metz déclare à son tour que le spectateur

151 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 146.
152 *Ibid.*, p. 145.
153 LIMOGES, Jean-Marc, Montréal, Aout 2007: http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/152.html#_ftn1
154 Cf. *L'Âge d'homme*, 1939, cité par Lucien Dällenbach, *op.cit.*, p. 34 et 1997, p. 12.
155 LECONTE, Bernard, *L'écran dans l'écran et autres rectangles scopique***s**, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « De visu », 2004, p. 26.

peut être « pris d'un légitime vertige »[156] devant la mise en abyme offerte par *Huit et demi*[157] de Fellini.

De la même façon, Dominique Blüher mentionne la « force vertigineuse »[158] des films « pleinement réflexif[s] et spéculaire[s] »[159].

C'est aussi le sentiment de Timothy Andrew Unwin, lorsqu'il déclare que le récit spéculaire a le « pouvoir d'inquiéter et de troubler »[160].

Enfin, dans son essai *La mise en abyme filmique,* Sébastien Févry, défend l'idée que l'auto-enchâssement est l' « une des figures spéculaires les plus troublantes »[161].

Nous constatons avec Limoge que, malgré leur rigueur scientifique, ces dénominations traduisent une certaine émotivité, parfois même un certain inconfort. Cependant, aucun des auteurs cités ne précisent les causes exactes de ce malaise. La prochaine étape consiste donc à déterminer l'origine du trouble.

3.1.2. Origine du trouble

D'après Dällenbach, le trouble est causé par la rupture avec « l'illusion référentielle ».[162] En effet, la mise en abyme, en désignant le discours comme tel et en rappelant au narrataire sa position de lecteur, l'empêche de continuer sa « lecture fictionnalisante ». Ainsi, en rappelant ce que le lecteur cherche à oublier (c'est-à-dire: le fait qu'il est en train de lire un livre), la mise en abyme provoque chez lui un effet de trouble.

Cependant, ce malaise ne se manifeste pas toujours avec la même pertinence dans tous les textes. Voyons ce qu'il en est pour notre *Voleur*...

3.1.2.1. Degrés du trouble

Tout d'abord, il faut savoir que le degré de trouble dépend du destinataire. Ensuite, l'ampleur du trouble peut varier en fonction du degré de similitude entre le récit emboîté et le récit emboîtant.

---

156 METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (Tome I), Paris, éd. Klincksieck, coll. « d'esthétique », 1968, p. 226.

157 Ce long-métrage franco-italien datant de 1963, raconte l'histoire d'un cinéaste dépressif fuyant le monde du cinéma et se réfugiant dans un univers imaginaire. Fellini utilise la mise en abyme en se montrant lui-même à l'écran ainsi que l'équipe du tournage et en réalisant un faux reportage télé.

158 BLÜHER, Dominique, *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, (Thèse de doctorat sous la dir. de Roger Odin), Paris III, 1996, p. 16-17 .

159 *Ibid*, p. 291.

160 UNWIN, Timothy Andrew, *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, coll. « French studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », 2000, p. 177.

161 FÉVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 2000, p. 75.

162 DÄLLENBACH, Lucien, « Mise en abyme », in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11-14.

Nous analyserons ces deux élément dans l'ordre précité:

3.1.2.1.1. Le destinataire

Il nous semble évident qu'une œuvre en abyme n'aura pas le même effet selon le destinataire qu'elle visera, c'est-à-dire, selon qu'elle sera directement dirigée à un personnage ou qu'elle sera adressée à notre attention. Pour que l'œuvre arrive à troubler pleinement le lecteur, la condition sine qua non est que la mise en abyme lui soit bel et bien adressée. Si cette règle nous parait évidente, nous pensons qu'il est tout de même intéressant de l'expliciter.

Ainsi, la première question que l'on doit se poser lorsqu'on est face à une mise en abyme est: à qui est-il demandé de faire le lien? En d'autres termes: qui est le destinataire de « l'invitation à la comparaison »[163]. Et, par conséquent: qui est invité à être troublé? Le personnage ou le lecteur? Ou encore les deux?

Dans le cas du *Voleur*, on remarque que les mises en abyme du récit-cadre sont presque toujours adressées au lecteur. En effet, Randal, le personnage principal de ce macro-récit est lui-même l'auteur des mises en abyme (cf. supra). Or, d'après Jean-Marc Limoge:

> « (le personnage) ne peut être troublé, malgré les similitudes étroites, par (le récit) mi(t) « en abyme » pour la simple raison qu'il en est lui-même le *producteur*. »[164]

Aussi est-ce celui qui lit le livre qui est directement invité à faire des comparaisons. En effet, l'auteur de la mise en abyme ne pouvant être troublé, la réflexion ne peut que s'adresser au lecteur. Le destinataire de cette invitation est ainsi rappelé à sa position de liseur: l' « illusion référentielle » est, pour le temps que dure la lecture du récit emboîté, brisée.

Cependant, dans certains cas, le personnage ne sera pas l'auteur de la mise en abyme, mais n'apparaitra pourtant pas comme étant l'unique destinataire de la réflexion: le lecteur sera troublé avec lui. C'est le cas, par exemple de l'hôtelière qui s'étonne avec nous de la ressemblance entre Randal et « Darien » au début du roman (cf. supra). Cependant, nous observons un fait curieux. En effet, le « Darien » de la préface semble ne pas s'étonner des similitudes entre sa vie et celle du personnage du macro-récit. La seule chose qui pourrait expliquer sa réaction impassible: il est lui même le producteur de la mise en abyme et donc l'auteur des mémoires. Or, c'est justement ce qu'il désavoue dans l'avant-propos qui précède le récit de Randal. Le lecteur se trouve ici devant un paradoxe. Le trouble du lecteur commence donc dès l'incipit du roman, à cause du non-trouble du

163 C'est la question que Dominique Blüher se pose dans sa thèse de doctorat *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (1996), il nous faut chercher à savoir qui est invité à la comparaison?
164 LIMOGE, Jean-Marc, *op. cit.*

personnage de la préface. Le lecteur démarre sa lecture dans la **méfiance et le doute.**

Après avoir confirmé que les mises en abyme relevées dans le chapitre précédent s'adressaient bien au lecteur, il nous faut maintenant nous attarder sur le degré de similitude entre le micro et le macro récit.

3.1.2.1.2. Le degré de similitude

Les lignes qui suivent ont pour objectif de déterminer le degré de trouble du *Voleur* à partir des deux premières mises en abyme élémentaires seulement: la réflexion de l'énoncé et celle de l'énonciation. Parce que la mise en abyme « coïncide avec la fonction qui la constitue et la finalise comme 'organe' » et « qu'une mise en abyme de l'énoncé, et de l'énonciation ne présuppose pas le même mode d'opération »[165], les deux mises en abymes élémentaires demandent, dans un premier temps, à être étudiées séparément:

a) La mise en abyme de l'énoncé

Le trouble se mesure en premier lieu en observant le degré de similitude entre l'œuvre emboîtée et l'œuvre emboîtante au niveau de l'histoire: plus les œuvres se ressemblent sur le plan de la diégèse, plus le lecteur sera troublé.

Comme nous l'avons déjà laissé entendre dans le chapitre précédent à propos de la mise en abyme mise en place par la préface fictionnelle, le micro-récit reproduit certains éléments de l'histoire du macro-récit (cf. *Le jeu de la préface*). Cependant, ceux-ci étant très (trop) subtils et contre-carrés par des dissemblances majeures ne suffisent pas à provoquer le plut haut degré de trouble chez le lecteur. Ce jeu des ressemblances et des dissemblances produit un faible degré de trouble qui est comparable au **doute**.

Le malaise n'est donc pas causé par des similitudes au niveau de l'énoncé, mais par l'alternance de ressemblances et de dissemblances énonciatives. Vérifions si notre conclusion est valable aussi pour les similitudes énonciatives...

b) La mise en abyme de l'énonciation

L'effet troublant d'une mise en abyme énonciative varie, lui aussi, selon le degré d'analogie existant, cette fois-ci, entre l'activité de l'auteur et celle de son représentant.

Ainsi, Randal et « Darien » sont, à des titres et des degrés divers, des doubles de l'auteur empirique. Nous constatons que la proximité entre ces trois figures est considérable (cf. supra). Pourtant, les

165 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 76.

dissemblances (cf. supra) semblent, encore une fois, réduire le trouble du lecteur pour le faire redescendre au stade de « doute »: en effet, les similitudes ne permettent pas au lecteur de conclure, par exemple, que *Le Voleur* est un récit autobiographique, même si au fond de lui subsiste un léger doute.

Conclusion provisoire:

L'alternance de ressemblances et de dissemblances au niveau de l'énoncé provoque un léger trouble chez le lecteur qui l'oblige, une fois de plus à douter de la véracité des propos de l'auteur de la préface. Un certain trouble nait aussi de la confusion auteur biographique (Georges Darien) - auteur fictif - Georges Randal. Cependant, les dissemblances majeures entres ces protagonistes nous forcent à constater que *Le Voleur* engendre **l'hésitation**, plutôt que le trouble.

En effet, ce ne serait là qu'un jugement hâtif de s'arrêter au seul critère des analogies, sans prendre en compte le rôle des divergences. Ainsi, dans le cas de notre roman, la notion de « doute » ou « remise en question » paraît plus appropriée pour nommer l'effet de la mise en abyme qu'il contient.

Dans un article postérieur à son *Récit spéculaire*, Dällenbach confirme nos intuitions lorsqu'il évoque, en étudiant le rôle du lecteur et de la lecture, la fonction de la mise en abyme de créer une certaine **ambiguïté**.[166]

3.2. Le climat de doute

L'effet d'hésitation provoqué par la lecture du *Voleur* amène une question avec elle: pourquoi et de quoi Darien veut-il nous faire douter exactement?

3.2.1. La double lecture

Le premier objectif des mises en abyme du *Voleur* est de nous faire douter du **sens** du récit en laissant la porte ouverte à une seconde, voire plusieurs interprétations.

A première vue, ces propos peuvent nous paraître contradictoires, puisque le propre de la mise en abyme consiste justement à mettre l'accent sur certains aspects du récit, et par conséquent d'influencer le lecteur, de diriger l'interprétation de l'œuvre dans un sens précis, c'est ce que nous appelons ici la fonction d'éclairage de la mise en abyme.

166 DALLENBACH, Lucien, « Réflexivité et lecture » in *Revue des sciences humaines*, vol. XLIX, n° 177, 1980, p. 23-27.

3.2.1.1. Éclairage du récit

L'effet ordinaire de la mise en abyme est de mieux éclairer le récit-cadre en résumant l'essentiel. Dällenbach compare ce modèle réduit à celui que Claude Lévi-Strauss décrit dans un chapitre de *La pensée sauvage*[167]:

> « Simplifiant la complexité de l'original, la réplique fictionnelle convertit le temps en espace transforme la succéssivité en contemporanéité et, par la même, accroit notre pouvoir de comprendre [...] En stylisant ce qu'elle copie, la maquette fait le départ entre ce qui est essentielle et ce qui n'est qu'accessoire : elle *in-forme* »[168]

Ainsi, la préface fictionnelle, en reproduisant certains aspects du récit-cadre dirige forcément notre lecture sur ce qui paraît essentiel à l'auteur.

En dévoilant les grandes lignes du *Voleur*, Darien ne met pas seulement en relief certains éléments clés du récit, il dirige aussi notre lecture sur ce que nous ne savons pas encore: comment et pourquoi Randal est devenu voleur. Ainsi, le côté prémonitoire de la préface fictionnelle préposée au début du roman (cf. supra) permet au lecteur de se concentrer sur le « comment » du roman, empêchant, par la même occasion, de priver son récit de tout intérêt anecdotique.

3.1.1.3. Pluralisation du sens

Cependant, comme nous l'annoncions dans notre introduction, si les mises en abyme du *Voleur* entendent nous montrer l'essentiel du macro-récit, elles n'engendrent pas, comme l'on pourrait le croire, l'univocité de son message et par conséquent une lecture isotope. Bien au contraire, la mise en abyme chez Darien ne met pas seulement en relief les intentions signifiantes du premier récit (le récit qui la comporte), le récit-gigogne a aussi le pouvoir de les modifier avec l'intention d'offrir une pluralisation de sens. La mise en abyme ne répète donc pas simplement ce qu´elle renvoie: à sa signification première (celui du récit porteur), s'ajoute une «métasignification».Une relation thématique unit cette double signification.

Parce qu'elles ne reproduisent jamais fidèlement l'histoire du récit-cadre, les mises en abyme ont donc chez Darien une seconde fonction: embrayeur d'isotopie, c'est à dire multiplicateur de sens:

> « Grâce à elle, la redondance s'atténue; le récit devient informant et ouvert - et surtout il accepte,après lui avoir imposé sa version, que son analogon, en retour, lui surimpose la sienne. »[169]

167 LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 36.
168 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 78.
169 *Ibid.*, p. 79.

Le roman de Darien veille donc à ce que ses mises en abymes ne reproduisent jamais à l'identique ce qu'elle réfléchissent pour que le lecteur ne puisse pas les déchiffrer de manière trop limpide et qu'il puisse remettre en cause la première interprétation (cf. *Éclairage du récit*). La participation du lecteur est donc requise. Il doit se transformer en décodeur.
Aussi faut-il remarquer que Darien ne cherche pas à donner un sens rationnel, sans équivoque, parfaitement cerné, mais plutôt ce que Jean-Francois Cellier décrit dans la citation suivante:

> « Lorsque j'écoute certaines chansons de **Bashung**, ou que je lis du **Mallarmé**, je ne saisis pas d'emblée un discours logique et confortable. Mais, pour autant, ce que j'en perçois fait sens… Je le comprends, au moins intuitivement. La logique n'en est pas moins présente, loin s'en faut, mais elle ne prend pas la place qu'habituellement, on lui donne. »[170]

Ainsi, le procédé de la mise en abyme change la logique du roman classique, elle propose une autre esthétique, une autre logique qui a pour but de remettre en cause la première. (Cf. infra)

Conclusion:
Nous avons, une fois de plus, mit l'accent sur les dissemblances au sein des ressemblances. Celles-ci semblent ouvrir la porte à plusieurs interprétations et donc à secouer l'esprit du lecteur de tous les côtés. Or, le roman *Le Voleur* veut précisément provoquer chez le lecteur cette **sensation d'égarement de l'esprit**. Son propos est même de l'exploiter afin de créer un **lectorat indépendant.**

3.2.3. Le lectorat indépendant

Darien part d'une constatation dérangeante: l'individu meurt progressivement au profit de la collectivité. La conséquence d'un tel recul du *moi* est, selon l'auteur, responsable de la décadence de l'esprit critique de l'homme.
A l'instar des auteurs romantiques, Darien accuse le « moi social », c'est-à-dire l'éducation, d'avoir tué le « moi naturel »[171]:

170Interview: Jean-François Cellier : « Le lecteur doit se forger sa propre opinion à propos d'*Alice* » 1er mars 2010, Univers BD Magazine d'actualité de la bande dessinée
171 Nous notons ici l'inspiration rousseauiste.

> « Pour que j'ai bien peur de moi, pour que je sois un lieu-commun articulé par la résignation et un automate de la souffrance imbécile, il faut que mon être moral primitif, le *moi* que je suis né, disparaisse »[172]

La disparition du moi primitif, serait à l'origine du manque de confiance en notre propre jugement, nos propres capacités à réfléchir:

> « Comme il n'a point assez de confiance en lui pour se juger et se diriger lui-même; il est partisan acharné du principe d'autorité [...] qui en un mot, lui donne un moi social qui recouvre à peu près son moi naturel »[173]

Le narrateur du *voleur* symbolise cette confiance aveugle pour l'autorité (de l'Etat, des livres, des parents,...), par la cécité ou la déformation oculaire provisoire ou non de ses personnages. Ainsi, Randal, impressionné par l'autorité de son oncle, ne peut que lui obéir:

> « Les yeux du bœuf, disent les paysans, lui montrent l'homme dix fois plus grand qu'il n'est ; sans quoi le bœuf n'obéirait point »[174]

Dans le passage suivant, c'est encore une fois devant un personnage impressionnant que Randal perd la vue:

> « - Combien a-t-il d'yeux, le député qui parle à la tribune? Un, ou deux?
> Je ne sais pas, je ne sais pas. Je crois bien qu'il en a trois. Il a des yeux partout. Il en est plein. Je le vois bien à présent ; mais, tout à l'heure, je ne pouvais rien voir ; j'étais ébloui. »[175]

Randal déclare lui-même:

> « Si je suis un serin, c'est un de ces serins auxquels on crève les yeux pour leur apprendre mieux chanter »[176]

Enfin, l'exemple qui suit représente surement le mieux, ce que nous voulons démontrer. Vers la fin du récit, l'abbé Lamargelle s'exclame:

172 DARIEN, *op. cit.*, p. 51.
173 *Ibid.*, p. 68.
174 *Ibid.*, p. 49.
175 *Ibid.*, p. 39.
176 *Ibid.*, p. 37.

« Les idées! Je combats leur hallucinations, mais elles m'aveuglent »[177]

Cette réalité reviendra dans d'autres œuvres du même auteur. Ainsi, dans *L'ennemi du peuple (1903)*, le narrateur déclare:

« Le nombre des êtres humains qui traversent l'existence sans jamais rien voir ou rien entendre est prodigieux. »[178]

Le Voleur entend rendre la vue à l'individu servile pour en faire un lecteur indépendant, capable de porter un jugement personnel. Ainsi, ce n'est pas par hasard si le verbe voir est mis en italique dans la phrase suivante:

« Je sais que je suis volé. Je *vois* que je suis volé »[179]

Pour ouvrir les yeux de ses lecteurs, Darien va tester leur indépendance intellectuelle en jouant avec les possibilités de la mise en abyme. Le lecteur qui à la fin du *Voleur* se posera la question suivante aura regagné son esprit critique: **si le livre prétend dénoncer la manipulation des livres, se peut-il que nous soyons également manipulés par *Le Voleur* nous disant que les livres nous manipulent?**

Dällenbach, dans l'ouvrage que nous savons, remarque que l'œuvre emboîtée est susceptible d'être axiologisée, c'est-à-dire qu'elle peut faire l'objet d' «autocritique» ou d' «auto-glorification». En d'autres termes, elle est susceptible d'être louangée ou dénoncée, valorisée ou dévalorisée.[180]

Dans le cas de notre roman, nous observons une dévalorisation répétée des œuvres mises en abymes. Ainsi, *Le Voleur* ne cesse de nous mettre en garde contre la manipulation[181] des livres:

« Qu'ils lisent, qu'ils lisent n'importe quoi; pendant qu'ils liront, ils ne songeront point à agir, à mal faire. La lecture vaut encore mieux que les courses, Monsieur, pour tenir en bride les mauvais instincts »[182]

177 *Ibid.*, p. 478.
178 DARIEN, Georges, *L'ennemi du peuple*, Paris, Champ libre, 1972, p. 120.
179 DARIEN, Georges, *Le Voleur, op.cit.*, p. 49.
180 DALLENBACH, *op. cit.,* p. 115 et p. 115, n. 1
181 Par le terme de « manipulation », nous entendons ici une « influence » négative ou positive.
182 DARIEN, *op. cit.*, p. 202.

Dans l'extrait suivant, l'auteur va même jusqu'à accuser les livres de noyer notre esprit critique:

> « Au Moyen-Age, la cathédrale; aujourd'hui la bibliothèque Ceci à tuer cela-toujours pour tuer l'initiative individuelle »[183]

Et lorsque son grand-père veut lui faire respecter le livre du Code, le héros du livre reste sceptique:

> « Il faut avoir des égards pour ce livre, mon enfant. Il est respectable. Dans cinquante ans, c'est tout ce qui restera de la Société.
> Bon,bon. Nous verrons ça »[184]

On aura alors compris que, comme l'on peut dire du *Voleur* ce qu'il dit des œuvres que pourtant il dévalorise, le lecteur a le droit de penser que Darien le manipule aussi: le livre nous place devant une « mise en abyme contre-prédicative »[185]. Cependant, dans le cas du voleur, la manipulation est positive puisqu'elle permet au lecteur de se rendre compte qu'il se fait constamment influencer par chaque lecture sans exception, même celle du *Voleur*.
La mise en abyme suivante résume très bien par métaphore la position que Darien veut nous faire adopter:

> « C'est une grande pièce, d'aspect rigide, au beau plancher de vieux chêne, aux hautes fenêtres. Deux bibliothèque dont l'une, très grande, occupe tout un pan de mur ; des sièges de cuir vert sombres, hostiles aux conversations frivoles : des tableaux, portraits de famille, je crois, qui semblent reculer d'horreur au fond de leurs cadres d'or ; et, au milieu du cabinet, un énorme et superbe secrétaire Louis XVI, fleuri d'une garniture merveilleusement ciselée. [...] c'est ce secrétaire la qui contient le magot [...] j'ai fouillé partout et ma récolte est terminé [...] Le beau secrétaire est dans un piteux état, par exemple ; son bois précieux est déshonoré de large plaies et de profondes entailles, flétri des meurtrissures du ciseau et des éraflures de la pince ; les tiroirs gisent à terre [...] ce qui m'ennuie, c'est d'avoir fracassé ainsi un meuble aussi magnifique ; je suis disposé à me traiter de Vandale. »[186]

En « fracassant » ce meuble représentant le passé et l'autorité, Darien semble nous inciter à ne rien

183 *Ibid.*, p. 203.
184 *Ibid*., p. 44.
185 LIMOGES, Jean-Marc, op. cit. : « chaque fois que l'on tiendra des propos *négatifs* sur l'œuvre emboîtée et que l'on pourra également appliquer ces propos à l'œuvre emboîtante je parlerai de **mise en abyme contre-prédicative** »
186 DARIEN, *op.cit.*, p. 208.

considérer comme sacré: la famille, la religion, les livres,...ne détiennent pas la Vérité, sinon leur vérité.

C'est aussi en détournant le contenu des livres et des anecdotes célèbres que Darien entend nous mettre en garde contre le trop grand pouvoir des livres sur les lecteurs:

> « Ne m'a -t-on pas dit mille fois qu'il s'était crevé un œil parce que ses parents ne voulaient pas le retirer d'un collège Jésuite? Si, on me l'a dit mille fois. Je sais ainsi qu'un fils a le droit de désobéir à ses parents quand ils le mettent chez les Jésuites, mais qu'il doit leur obéir aveuglément lorsqu'ils l'enferment ailleurs. »[187]

En effet, les biographies de Gambetta nous informent autrement: celui-ci aurait crevé son œil droit par accident dans une coutellerie de Cahors[188]

Cette manipulation, ce détournement de l'information, mis en place par la mise en abyme, révèle un dernière objectif : le droit au non savoir.

4. Le roman de l'absence ou l'acceptation du doute

Darien revendique le droit au non savoir ou du moins à sa remise en question perpétuelle. Pour reprendre les propos de Jean-Pierre Richard au sujet de l'*Education Sentimentale* de Flaubert, *Le Voleur:*

> « est d'abord le roman de l'absence, d'une réalité qui se dérobe et dont le héros finit par accepter qu'elle doive toujours lui échapper. »[189]

En effet, en nous emmenant de déceptions en défaites, d'attentes en lassitudes, le roman nous abandonne face à une histoire qui ne semble guère évoluer. Placés dans une attitude d'attente, qui fait penser au héros du *Désert des tartares* de Kafka ou le lecteur n'a pas l'impression d'avoir fini le roman: il manque quelque chose, une fin, une réponse.

Cette réponse, cette fin attendue, Darien refuse de la donner. Ainsi, à la fin du récit, l'auteur ne nous délivre pas une vérité intangible, pas de conclusion moralisante mais préfère faire participer le lecteur au questionnement même du livre. Le livre devient un miroir. Comme le lecteur questionne le récit, le récit à son tour questionne le lecteur. C'est dans ce sens que Jean-François Cellier affirme:

---

187 *Ibid.*, p. 39.

188 *Ibid.*, note 1. du chapitre 2, p. 492.

189 RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal Flaubert,* Paris, Point, coll. « Points Littérature », 1990, p. 129.

« L'intérêt de cette histoire est plus le mouvement, la direction vers ce "dire", plutôt que le "dire" lui-même. »[190]

Ainsi, la mise en abyme qui termine le récit suggère la continuité de ce récit même. Et si l'impression a ses limites sur papier, la notion d'infinie fait son chemin dans la tête du lecteur. comme le trou au fond qu'on ne peut qu'imaginer.

Conclusion:

La mise en abyme chez Darien permet au *Voleur* de s'assumer comme récit en tournant délibérément le dos à toute idée de représentation. Ainsi, l'auteur et son œuvre, par son refus d'appliquer les doxa du roman traditionnel, peuvent, à l'instar des nouveaux romanciers, être qualifiés de « modernes ».

Une telle acception de l'art, a pour conséquence la participation du lecteur et la mise en doute du sens apparent et premier de l'œuvre. Ainsi, à l'instar de Don Quichotte, *Le Voleur* semble nous dire: «Toi, lecteur, qui es prudent, juge comme il te paraît»[191] .

3.3. La remise en cause de la tradition mimétique de l'art

En instaurant un climat de doute, Darien a encore un dernier objectif qui nous semble évident après tout ce qui a été dit dans les pages précédentes: contester la tradition mimétique de l'art et porter ainsi un **commentaire sur la lecture et l'écriture**. De cette façon, la mise en abyme dans *Le Voleur* joue le rôle de clin d'œil inséré par l'auteur, qui lui permet d'engager une **critique sur sa propre œuvre et le genre** auquel elle appartient.

C'est pour cette faculté autocritique que la mise en abyme a été prise en charge dans les années 1950, par les nouveaux romanciers (Jérôme Lindon. Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Oilier et Samuel Becket). Leur visée était de **renouveler l'écriture romanesque** en refusant les catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque.

En rejetant toute idée de représentation, idée propre au romanesque, Darien apparaît comme un des précurseurs des nouveaux romanciers. Selon Jean-Pierre Goldenstein, il est question d'anti-représentation lorsque le livre « [...] refuse de servir de médiateur entre le lecteur et la « vie

190Interview: Jean-François Cellier : « Le lecteur doit se forger sa propre opinion à propos d'*Alice* » 1er mars 2010, Univers BD Magazine d'actualité de la bande dessiné

191 *Ibid., II*/24, 208.

réelle » »[192] En effet, *Le Voleur* en rappelant sans cesse au lecteur qu'il lit un livre, semble dire:

> «Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse»[193]

L'anti-représentation débouche automatiquement sur le processus d'auto-représentation :

> « le livre contemple complaisamment sa fiction dans le reflet de sa propre narration; au lieu de cacher soigneusement le travail dont il est le fruit, il l'exhibe au contraire ostensiblement. De là vient la fréquence du retour du roman sur lui-même, du livre dans le livre, de la présence de reflets divers ; miroirs, photographies, tableaux, cartes postales, mannequins figés dans une scène qui mime une des scènes du roman etc. »[194]

192 GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, A. De Boeck Duculot, 1980, p. 18.
193 DALLENBACH, *op. cit.*, p. 79.
194 GOLDENSTEIN, *op. cit.*

Conclusion

Utilisée depuis Homère, nommée par Gide, la mise en abyme a passionné et passionne encore les littérateurs. Notre étude a mis en lumière quelques-uns de ces inconditionnels de la réflexion, dont le plus cité par la critique: Lucien Dällenbach.

Le premier chapitre de ce travail, a établi les outils méthodologiques qui ont permis d'agencer notre questionnement critique. Nous avons opté pour la définition et la typologie de la mise en abyme, telle qu'elle a été présentée par Dällenbach dans le *Récit spéculaire*.

La seconde partie de notre exposé portait sur l'étude de la mise en abyme dans le *Voleur* de Georges Darien et voulait répondre à la première question posée en amont de ce mémoire:

1.Comment Darien use-t-il du procédé de la mise en abyme? Nous avons démontré que la mise en abyme se jouait sur 3 niveaux correspondant aux trois types de mises en abymes élémentaires présentés dans le chapitre précédent. Dans un premier temps, nous nous sommes lancés dans le repérage de quelques exemples de mises en abymes fictionnelles qui ont confirmé leur **propriétés métonimiques et synecdochiques.** Ensuite, ont été relevé quelques mises en abymes énonciatives qui nous ont permis de rendre compte du caractère **anti-fictionnalisant** de la réflexion. Enfin, l'analyse de plusieurs mises en abyme nous a offert quelques **clés de lecture** qui nous ont permis de mettre au jour le mode d'emploi du texte.

Dans le dernier chapitre, nous avons théorisé l'effet troublant que suscite ces mises en abymes. Une première étape consistait à déterminer l'origine de ce trouble. Celle-ci nous a autorisé à conclure que les réflexions « troublantes » étaient le résultat d'une rupture avec « l'illusion référentielle », c'est-à-dire un non-respect des doxa du récit.

La seconde démarche, avait pour ambition de mesurer l'effet troublant de la mise en abyme chez Darien. Le faible degré de similitude entre le récit emboîté et le récit emboîtant, engendré par l'alternance de ressemblances et de dissemblances, nous a suggéré de substituer le terme de « trouble » par celui de **« doute »**. Ce dernier reflétant plus précisément l'effet que *Le Voleur* veut provoquer sur son lecteur.

Enfin, nous avons précisé les visées de cet effet de doute. De cette étude est ressorti deux buts essentiels de la mise en abyme chez Darien: le premier concerne le **sens** de l'œuvre. En laissant la porte ouverte à plusieurs interprétations, la mise en abyme fait participer le lecteur à la construction de la signification du récit. De cette façon, l'œuvre entend promouvoir l'**indépendance intellectuelle du lectorat**. Le deuxième but de la mise en abyme concerne les **attentes du lecteur**

et plus précisément son besoin de savoir. Darien est un retourneur d'idées qui, par le biais de la mise en abyme, suggère l'infini. Cette impression de non-fin a pour conséquence **la remise en cause perpétuelle des idées.**

A la lumière des constatations faites, nous sommes à présent en mesure de répondre brièvement à la seconde question posée dans l'introduction de ce mémoire: pourquoi Darien introduit-il la technique narrative de la mise en abyme dans son œuvre? Pour répondre à cette question et clôturer ce travail par la même occasion, nous citons Patrick Besnier décrivant le rôle du personnage Randal:

> « son rôle réel est surtout de **nous inquiéter**. Ce qui effraie en lui n'est pas qu'il vole, mais qu'il pense, et nous pousse à penser, c'est-à-dire à **exercer notre liberté**.[195] »

195 BESNIER, Patrick, dans *Le Voleur* de Georges Darien, p. 24.

Bibliographie

Ouvrages

Auriant (Alexandre Hadjivassiliou), *Darien et l'inhumaine comédie*, Bruxelles, Ambassade du livre, 1962.

Bakhtine (Mikhail), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bal (Mieke), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (trad.), Toronto, London, University of California Press, 1985.

Barthes (Roland), *Oeuvres coplètes. Tome II 1966-1975*, Paris, Du Seuil, 1994.

Barthes (Roland), *La Chambre claire: notes sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1980.

Bosque (David), *Georges Darien*, Aix-en-Provence, Sulliver, 1996.

Dallenbach (Lucien), *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Du Seuil, 1977.

Dallenbach (Lucien), *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Paris, Minard, 1972.

Darien (Georges), *L'Epaulette,* Paris, Fasquelle, 1905.

Darien (Georges), *Le Voleur*, Paris, Gallimard, 1987.

Darien (Georges), *L'Ennemi du peuple*, Paris, Champ libre, 1972.

De Cervantes (Miguel), *Don Quijote,* Madrid, Catedra, 2006.

De Foras (André), *Le Blason, dictionnaire et remarques,* Grenoble, Joseph Allier, 1883.

De La Fontaine (Jean), *Le mari, la femme et le voleur*, Fables, IX, xv.

Duval (Sophie), Saidah (Jean-Pierre), *Modernité N°. 27, Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

Ganteau (Jean-Michel), *Etudes Britanniques Contemporaines* n° 15, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, 1998.

Farouk (May), *Tahar Ben Jelloun: étude des enjeux réflexif dans l'oeuvre,* Paris, L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2008.

Févry (Sébastien), *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 2000.

Genette (Gérard), *Figures III,* Paris, Du Seuil, coll. «Tel quel», 1966-1972.

Genette (Gérard), *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Du Seuil, 1982.

Gide (André), *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948.

Goldenstein (Jean-Pierre), *Pour lire le roman*, Bruxelles, Paris-Gembloux, A. De Boeck, J. Duculot, 1980.

Herman (Jan), Hallyn (Fernand), Angelet (Christian), Peeters (Chris), *Le topos du manuscrit trouvé*, Paris, Peeters, 1999.

Hallyn (Fernand), Angelet (Christian), *Onze études sur la mise en abyme,* Gent, coll. «Romanica gandesia», 1980.

Hugo (Victor), *William Shakespeare*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

Jouve (Vincent), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.

La Fille (Pierre), *André Gide romancier,* Paris, Hachette, 1954.

Leconte (Bernard), *L'écran dans l'écran et autres rectangles scopiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « De visu », 2004.

Leiris (Michel), *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard,1939.

Magny (Claude-Edmonde), *Histoire du roman français depuis 1918,* Paris, Seuil, 1950.

Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma* (Tome I), Paris, Klincksieck, coll. « d'esthétique », 1968.

Morrissette (Bruce), *Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure,* Comparative Literature Studies, vol. 8, n° 2

Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967.

Pier (John), *Théorie du récit: l'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Proust (Marcel), *A la recherche du temps perdu: du coté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1946-47.

Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman,* Paris, Seuil, 1973, 1990.

Ricardou (Jean), *Nouveaux problèmes du roman,* Paris, Seuil, 1978.

Ricardou (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman,* Paris, Seuil, 1967.

Richard (Jean-Pierre), *Stendhal Flaubert,* Paris, Point, coll. « Points Littérature », 1990.

Robbe-Grillet (Alain), *Dans le labyrinthe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1959.

Robbe-Grillet (Alain), « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman,* Paris, les Éditions de Minuit, 1963.

Scheffel (Michael), *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische*

Analysen, Tübingen, Niemeyer, 1997.

Societe des amis d'Alfred Jarry, *L'étoile absinthe n° 33-34*, Paris, 1987.

Shakespeare (William), *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Vol. 46, Part 2.,* The Harvard Classics, 1909–14.

Unwin (Timothy Andrew), *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, coll. « French studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », 2000.

Valéry (Paul), *Ego Scriptor,* Paris, Poésie / Gallimard, 1992.

Mémoires, thèses et articles

Bal (Mieke), «Mise en abyme et iconicité», in *Littérature* 29, 1978.

Beristain (Helena), «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», in *Acta poética* 14-15,1993-94, p. 235-276

Breton, (André), *Darien le maudit*, Arts, 11 mai 1955.

Blüher (Dominique), *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Thèse de doctorat sous la dir. de Roger Odin, Paris III, 1996, 367 f.

Dällenbach (Lucien), « Mise en abyme », in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11-14.

Dällenbach (Lucien), « Réflexivité et lecture » in *Revue des sciences humaines*, vol. XLIX, n° 177, 1980, p. 23-27.

Federspiel (Hervé), *La mise en abyme: expérience artistique du trou*, 2002.

Granier (Caroline), *Nous sommes des briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à*

la fin du dix-neuvième siècle, Thèse de doctorat de l'Université Paris, 2003.

Kryssing-Berg (Ginette), *Revue Romane*, Bind 15 (1980) 1, Copenhague, Side 172.

Melmoux-Montaubin (Marie-Francoise), « L'oeuvre de Georges Darien ou la satire au péril de la fiction », in *Mauvais Genre*, Textes réunis par Sophie Duval et Jean-Pierre Saidah, p. 215.

Moradi (Hamid), *Procédé de la mise en abyme dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet,*Université de Tabriz, 2002.

Rebollar (Patrick), « En relisant les épigraphes de Claud Simon », in *Études françaises* (Revue de la section de littérature française), n°3, Tokyo, Université Waseda, 1996, p.143-164.

Rioux (Caroline), *Étude de la mise en abyme dans le roman Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2002.

Rosiensky-Pellerin (Sylvie), *L'art du faire-semblant d'un cabinet d'amateur : «histoire d'un tableau» de Georges Perec,* Protée, 22, no. 3, automne 1994, p. 51-57.

Sites internet:

Conant (Chloé), *Mise en abyme / Mirror text*, Université de Limoges, modifié le 23 février 2005 par CB: http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/MISEENABYMEMirrortext_n.html

Limoges (Jean-Marc), *La mise en abyme simple: la troublante illusion,* Montréal, Aout 2007 dans Artifice: http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/152.html#_ftn1

Limoges (Jean-Marc), *Mise en abyme et manipulation médiatique*, Montreal, Aout 2007 dans Artifice:www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/145.htm+Mise+EN+ABYME+DU+code&cd=5&hl=fr&ct=clnk&gl=be

Meyer-Minneman (Klaus), Schlickers (Sabine), « La mise en abyme en narratologie », *in* Vox

Poetica: http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html

Detournay (Charles-Louis), *Jean-François Cellier : « Le lecteur doit se forger sa propre opinion à propos d'Alice »*, 1er mars 2010: www.actuabd.com/Jean-Francois-Cellier-Le-lecteur+mise+en+abyme+du+lecteur&cd=72&hl=fr&ct=clnk&gl=be

Simmonet (Emile), *Éléments de narratologie*, http://membres.lycos.fr/simonnet/sitfen/narrat/narr0001.htm

Dictionnaires:

Grevisse (Maurice), *Le Bon Usage*, treizième édition par André Goosse, de Boeck-Duculot, 1993.

Academie Francaise, Neuvième édition, Tome 2 (Éoc – Map), Paris, Imprimerie nationale/Fayard, 2005.

Annexes

Fig. 1 - Velásquez « Les Ménines »

Fig. 2 - Metsys, « Le Prêteur et sa femme »

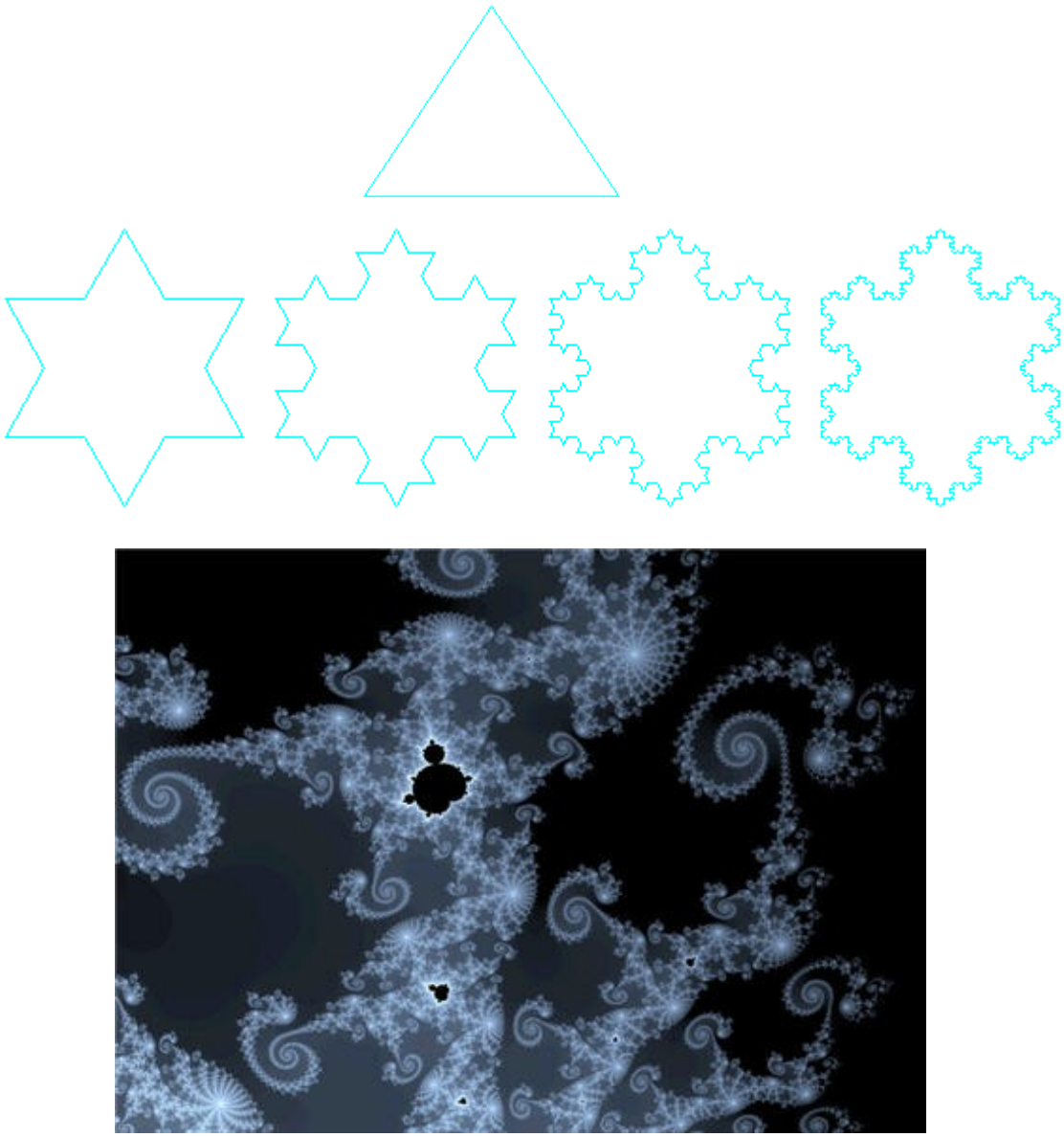

Fig. 3 - Les fractales